

الكتاب الجامعي ٤

الدكتور عبد المنعم رسلان



الطبعة الأولى
١٤٠١هـ - ١٩٨٠م



بسم الله الرحمن الرحيم



النـاشـر
تهـامـة
جـدة - المملكة العربية السعودية
ص.ب ٥٤٥٥ - هاتف ٦٤٤٤٤٤٤


الحضارة الاسلامية
فى صقلية وجنوب إيطاليا



إهداء

إلى كل من علمني

مع الاعتراف بالفضل والجميل



تمهيد

عرف المسلمون جزيرة صقلية عبر ما يقرب من سبعة قرون فمنذ مطلع دولتهم الفتية وحتى سنة ٢١٢ هـ/٨٢٧ م كانوا دائمي الإغارة عليها باعتبار أنها مركز هام من مراكز الخطر البيزنطي على دولتهم الناشئة. أما الفترة من سنة ٢١٢ هـ ـ ٤٨٤ هـ (٨٢٧ م ـ ١٠٩١ م) فقد كانت ولاية تابعة لهم، وفي الفترة من ٤٨٤ هـ ـ ٧٠٠ هـ (١٠٩١ م ـ ١٣٠٠ م) شهدت الجزيرة ثورات المسلمين المحكومين [١]، تلك الثورات التي انتهت بنفيهم إلى جنوب إيطاليا ثم القضاء عليهم نهائياً سنة ٧٠٠ هـ. [٢]

---

(١) ثار محمد بن عباد في انطاله Entella وعظم أمره واجتمع إليه المسلمون ودام أمره إلى أن كبر الامبراطور فردريك الثاني فاشتغل بحربه حتى أذعن ابن عباد لما تكاثر عليه الفرنج ولم ير أحداً من المسلمين ينصره فغدر به الامبراطور وقتله، وبقيت بعده بنته في انطاله وغدرت بثلاثمائة فارس من فرسان الامبراطور أطلعتهم على أن تمكنهم من الحصن، وقتلتهم ثم قتلت نفسها. انظر المغرب في حلي المغرب، لابن سعيد وانظر

B. Meritz, Ibn Said's Beschreibung von Sicilien

وانظر د. امبرتو ريتز يتانو، منتخبات من كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار، لابن عبد المنعم الحميري، فصله من مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، المجلد ١٨، الجزءالاول مايو سنة ١٩٥٦ حاشية ص١٤٢، ص١٤٣.

(٢) عقب ثورة محمد بن عباد نفى فردريك الثاني من بقي من المسلمين بالجزيرة إلى لوجاره **Lucera**، باقليم پوليا **Puglia** بجنوب إيطاليا سنة ١٢٢٢م/سنة ١٢٢٣م، وكانوا حوالي عشرين ألفاً، وعاشوا في منفاهم عيشة نشطة منتجة حتى سنة ٧٠٠هـ/سنة ١٣٠٠م التي حوصرت فيها مدينة لوجاره وقضى على أغلبية المسلمين بها، وتفرق من بقي منهم في إفريقيا. انظر (د. امبرتو ريتز يتانو) منتخبات من كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار لابن عبد المنعم الحميري ـ مجلة كلية الآداب القاهرة ـ مجلد ١٨ مايو سنة ١٩٥٦م ص١٧٤.

ورغم طول هذه المدة وكثرة الأعمال العظيمة التي قام بها المسلمون خلالها سواء بالجزيرة أو بجنوب إيطاليا، فقد لعب أعداء الحضارة دورهم في القضاء على تراث حضاري إنساني كبير، فلم يتركوا لنا إلا النذر اليسير الذي نتلمس من خلاله سبيل التعرف على تراث أجدادنا على تلك الأرض.

ولما كانت الفترة من القرن الثالث إلى القرن السادس الهجري تعتبر أزخر فترات نشاط المسلمين الفني فسنجعلها ميدان الدراسة التفصيلية حتى تكون الصورة أوضح ما يكون لدى الدارسين للحضارة الاسلامية بصفة عامة.

إن دراسة الحضارة الاسلامية بجزيرة صقلية من القرن الثالث إلى القرن السادس الهجري ليست أمراً يسير المأخذ، فهناك صعوبات عديدة تقف أمام الباحث في هذا الموضوع نستطيع أن نوجزها في أمرين رئيسيين:

الأمر الأول: هو قلة ما وصل إلينا من آثار المسلمين في هذه الجزيرة نتيجة ما حفل به تاريخ الجزيرة من اضطرابات وحروب داخلية — أهمها ما دار بين المسلمين والمسيحيين بها خلال عهد الكونت روجر (١) والملك فردريك الثاني (٢) — أدت إلى القضاء على كثير من منشآت المسلمين، كما أن كثيراً من مخلفاتهم التي بقيت بعد القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) والتي شاهدها بنفسه المؤرخ الايطالي الكبير أماري (٣) في القرن التاسع عشر وأشار إليها في كتابه «تاريخ مسلمي صقلية» (٤) قد تلاشى كثير منها حاليا، وتغيرت معالم البعض الآخر واستغل

---

(١) حكم الكونت روجر جزيرة صقلية في الفترة من سنة ١٠٦١ الى سنة ١١٠١م — انظر ثبت حكام الجزيرة بعد زوال حكم المسلمين لها حتى منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، في الملحق الأول.

(٢) حكم فردريك الثاني الجزيرة في الفترة من سنة ١١٩٧ إلى سنة ١٢٥٠م — سيأتي الكلام عن دوره في القضاء على المسلمين بالجزيرة فيما بعد.

(٣) هو Michele Amari وهو أهم مؤرخ ايطالي كتب عن تاريخ المسلمين في جزيرة صقلية وقد كتب عدة كتب إستعنت بها في هذا البحث وهي مذكورة في ثبت المراجع.

(٤) الاسم الأصلي بالايطالية هو (Storia dei Musulmani di Sicilia)

استغلالاً سيئاً بسبب عدم تقدير أهمية هذه الآثار [1] — أما عن التحف الاسلامية القليلة التي وصلت إلينا فقد خلا أغلبها من التاريخ فلاً عن بعثرتها بين متاحف العالم المختلفة والمجموعات الخاصة.

الأمر الثاني: أن آثار الجزيرة لم تلق حتى الآن أي دراسة جدية مفيدة عن هذه الفترة يمكن الانتفاع بها في تقديم صورة واضحة عنها. وكل ما تناولته الكتب الافرنجية لا يتعدى أوصافاً عامة لا ترقى إلى مستوى الدراسة التفصيلية، كما أن ما سجلته الكتب العربية التي وضعها الجغرافيون والمؤرخون المسلمون الذين عاصروا هذه الفترة من تاريخ الجزيرة مثل ابن حوقل وابن جبير والادريسي لا يلقي ضوءاً كافياً على الناحية الفنية، فقد عنيت بالاستعراض التاريخي لأخبار المسلمين بالجزيرة حاكمين ومحكومين، ولم تزودنا عن الناحية الفنية إلا باشارات عابرة [2].

كما أن ما تضمنته الوثائق التي وصلت إلى أيدينا — عن الفترة النورماندية — من وصف لبعض الدور والأراضي التي باعها المسلمون للمسيحيين بالجزيرة لم يشتمل إلا على أوصاف عامة لهذه الدور ومساحتها ولم يقدم لنا أوصافاً فنية تفيدنا في بحثنا هذا [3].

إلا أنه على الرغم من الصعوبات التي أشرنا إليها فان لدينا من حسن الحظ من المخلفات الأثرية ما يصلح لأن يتخذ أساسا متينا لدراسة مجدية في هذا الموضوع، وهذه المخلفات يرجع تاريخها المدون على غالبيتها إلى كل من العهدين الاسلامي والنورماندي في الجزيرة وهي:

١ — شواهد القبور الاسلامية المؤرخة التي عثر عليها بالجزيرة.

---

(١) شاهدت بنفسي مثالاً لذلك عندما كنت أبحث في مدينة بالرمو عاصمة صقلية عن باب يعتقد أنه أحد أبواب مدينة الخالصة الاسلامية — وقد حدثنا عن هذا الباب «أماري» في كتابه (تاريخ مسلمي صقلية):

AMARI. Storia dei Musulmani di Sicilia, parteIII p. 128 – 155. II ad. Catania, 1939.

(٢) جمعنا في الملحق الثاني ما كتبه الجغرافيون العرب عن صقلية.

(٣) راجعت عند زيارتي للجزيرة عدداً كبيراً من العقود المسجلة على الرق وهي موزعة بين كنائس مدينة بالرمو وغيرها، كما وجدت عدداً كبيراً منها محفوظا بدار المحفوظات ببالرمو. وقد نشر الأستاذ Cusa كثيراً من وثائق الرق في كتابه: (Diplomi Greci ed Arabi Di Sicilia)

ويقع هذا الكتاب في جزأين كبيرين.

٢ — النقوش الكتابية الباقية حتى الآن على الأبنية والتحف النورماندية المختلفة الثابت تاريخها.

٣ — زخارف التحف النورماندية الثابت نسبتها إلى العصر النرماندي والتي تحمل طابع الفن الاسلامي بوضوح.

٤ — التصوير الاسلامي الموجود بسقف كنيسة البلاط الملكي ببالرمو «الكابلا بالاتينا».

وقد رأيت أن خير وسيلة للتعرف على الكيان الفني الذي يميز حياة الجزيرة في الفترة من القرن ٣—٦هـ/٩—١٢م أن أقوم بدراسة تحليلية لكل نوع من الأنواع الأربعة السالفة الذكر بقصد الوصول إلى ما يشيع فيها من سمات مشتركة، ثم أردف ذلك بمقارنة هذه السمات المشتركة بما حول الجزيرة من نشاط فني معاصر سواء كان إسلامياً أو بيزنطياً. وعلى ضوء هذه المقارنات سوف تتضح المعالم الفنية التي شاعت في الجزيرة خلال هذه الفترة والتي تميزها عن غيرها من المدارس المحيطة، فاذا ما وفقنا إلى استنباط الخصائص الفنية التي تميزت بها الجزيرة أمكننا الاستعانة بها في إعادة النظر في التحف الفنية المنوعة التي اختلف علماء الآثار في شأن نسبتها للجزيرة اختلافا كبيرا، فننسب للجزيرة ما كان متفقاً وهذه الخصائص، وننفي هذه النسبة إذا لم تتفق معها.

وقد استعنت في هذا العمل بدراسة ما جاء في أمّهات الكتب خاصاً بهذا الموضوع، وأشفعت هذا بدراسة حسية مباشرة لما هو باق من آثار في الجزيرة حتى اليوم، فقد قمت بزيارة الجزيرة في صيف سنة ١٩٥٩م منقبا عن كل ما يهم هذا البحث مما ساعدني على الحصول على تحف أضافت إلى ميدان البحث جديداً لا سيا في ميدان النقوش، كما راجعت على الطبيعة ما نشره الأستاذ الكبير أماري خاصاً بشواهد القبور ونقوش حصن مدينة «ثرمه» وقرأت بعض النقوش التي اكتفى أماري بنشر صورها، وصححت بعض قراءاته لها مطمئناً على أماكن حفظها بالجزيرة، فضلاً عن مشاهدة العمائر النورماندية التي ما زالت ماثلة للعيان بما عليها من زخارف وكتابات.

وعلى ضوء ما جمعت من مادة من الكتب والدراسة الحسية رأيت تقسيم هذا الموضوع إلى خمسة أبواب رئيسية خصصت الأول منها لدراسة النقوش، والثاني لدراسة الفنون الزخرفية، والثالث لدراسة التصوير الاسلامي في سقف الكابلا بلا تينا، والرابع جمعت فيه خصائص المدرسة الفنية بالجزيرة، أما الباب الخامس فقد خصصته للاستفادة بما وصلنا إليه من خصائص فنية في إسناد التحف التي اختلف علماء الآثار في شأن نسبتها للجزيرة. وقبل أن ندخل في الدراسة الفنية يحسن بنا أن نقدم استعراضاً تاريخياً موجزاً عن حياة الجزيرة، يساعدنا في التعرف على الجو الذي كانت تعيش فيه اليد الفنية خلال هذه الفترة.



مقدّمة تاريخيّة

علاقة جزيرة صقلية بالعالم الاسلامي

كانت صقلية إحدى الولايات التابعة للامبراطورية البيزنطية، وكان قد مر على تبعيتها هذه قرابة ثلاثة قرون (١) حين طرق أبوابها الفتح الاسلامي، ولقد قضى أهل الجزيرة هذه الفترة في غليان ثوري لما عانوه من قسوة الحكام البيزنطيين، تلك القسوة التي وصفها لنا المؤرخ أماري نقلاً عن القديس جريجوريو الذي قال في معرض حديثه عن أحوال أهل صقلية خلال هذه الفترة «نحتاج إلى مجلد لنفصل الجور الذي سمعنا به في هذا القبيل» (٢) . وقد قابل أهل الجزيرة هذا الجور بالثورات المتتالية التي انتهت بثورة فتحت أبواب الجزيرة لحكام جدد هم العرب في أوائل القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). لكن قصة العرب مع هذه الجزيرة كانت أقدم من هذا التاريخ، فقد عرفوها منذ العهد الأول لقيام الدولة الاسلامية كولاية تابعة لأعدائهم البيزنطيين، وكانوا يغيرون عليها من وقت لآخر تمشياً مع سياسة تحطيم أعدائهم في كل مكان، وكانت هذه الغارات تأتي في أول الأمر من الشرق الاسلامي ثم انتقل مركزها إلى بلاد المغرب (٣) . وقد بلغت هذه الإغارات من العنف حداً حمل «قسطنطين» بطريق صقلية على عقد صلح مع والي إفريقية إبراهيم بن الأغلب لمدة عشر سنوات،

---

(١) دكتور إحسان عباس، العرب في صقلية، ص ٣١، ط. دار المعارف المصرية.

(٢) Amari, Storia dei Musulmani di Sicilia, vol., 2 P. 332

(٣) دكتور شعيرة، ترجمة كتاب (العرب والروم) لفاز يليف، ص٦٣ وما بعدها، ط. دار الفكر العربي العربي بالقاهرة.

هدأت بموجبه العلاقات بين الجزيرة والمسلمين (١) إلا أن سوء الحالة الداخلية بالجزيرة وتنافس الحكام فيها أتاح للمسلمين فرصة لفتح الجزيرة والاستقرار فيها وضمها إلى رقعة الدولة الاسلامية سنة ٢١٢هـ/٨٢٧م.

الفَتْح الإسْلامي للجَـزيرة

في سنة ٢١١هـ/٨٢٦م قدم من جزيرة صقلية الثائر «ايفيميوس» (٢) قاصداً الأغالبة في تونس، وعرض على زيادة الله الأغلبي الحالة في صقلية، وطلب إليه أن يساعده في السيطرة على الجزيرة، فجمع زيادة الله أعيان القيروان وأصحاب الرأي فيها، وعرض عليهم الأمر طالباً مشورتهم، ودارت مناقشات طويلة انتهت بانتصار رأي نادى به القاضي «أبو عبد الله أسد بن الفرات بن سنان» ينص على وجوب اعلان الجهاد وضرورة اغتنام الفرصة وفتح الجزيرة دون إبطاء أو تمهل فاستجاب زيادة الله لهذه الرغبة التي لقيت ترحيباً من غالبية المسلمين، وعين أسد بن الفرات على رأس جيش الفتح (٣) وفي ١٥ ربيع الأول سنة ٢١٢هـ (١٤ يونيه سنة ٨٢٧م) خرج أسد من القيروان في جيش قوامه عشرة آلاف رجل وسبعمائة فارس، وركبوا سفنهم من خليج سوسة وبصحبتهم أسطول «إيفيميوس» قاصدين جزيرة صقلية. ويممت هذه القوة شطر أقرب نقطة من الجزيرة بالنسبة لتونس، وكانت هذه بلدة مازر

(٢) المصدر السابق، ص ٦٤.

(٢) كان ايفيميوس قائد الأسطول البيزنطي في الجزيرة، فلما كتب الامبراطور البيزنطي لبطريق الجزيرة المسمى «قسطنطين» يأمره بالقبض على إيفيميوس وقتله، وعلم بذلك إيفيميوس سراً انتقض وتعصب له أصحابه وسار الى عاصمة الجزيرة «سيراكوزا» فملكها وقتل «قسطنطين» وانتصر عليه، وأعلن إيفيميوس نفسه ملكاً وولى على ناحية من الجزيرة رجلاً اسمه «بلاطه»، وعلى مدينة «بالرم» «ميخائيل» ابن عم «بلاطه»، غير أنهما خاناه وثارا عليه مما دفعه إلى الاستنجاد بالمسلمين في تونس للقضاء على خصومه، راجع ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر، جزء ٤ ص١٩٨.

(٣) ابن الأثير، الكامل جزء ٥، ص١٨٦، ط. إدارة الطباعة المنيرية القاهرة سنة ١٣٥٧هـ.

Mazzara (١) حيث كان لإيفيميوس أنصار بها، فنزلت هذه القوات على ساحل الجزيرة بعد ثلاثة أيام من إقلاعها، وبدأت عملها الحربي ضد القوات البيزنطية بالجزيرة، حتى كتب للمسلمين النصر النهائي وضم الجزيرة إلى أملاك الدولة الاسلامية.

صقلية ولاية إسلاميّة

يمكن تقسيم تاريخ حكم المسلمين للجزيرة إلى ثلاث فترات رئيسية هي:

أولاً: فترة خضوع الجزيرة لسلطة الأغالبة بالقيروان، وكانت كلها تقريباً فترة صراع لإتمام فتح الجزيرة الذي بدأ بنزول أسد بن الفرات في مازر سنة ٢١٢ هـ/٨٢٧م، وانتهى بسقوط مدينة طبرمين (٢) Taormina في سنة ٢٨٩ هـ/٩٠٢م بعد حصار طويل، وبعد نزول المسلمين في الجزيرة بحوالي خمس وسبعين سنة تقريبا.

ثانياً: فترة خضوع الجزيرة للفاطميين من أواخر القرن الثالث (٣) إلى ما قبل منتصف القرن الخامس الهجري بقليل (من أوائل القرن العاشر إلى منتصف القرن الحادي عشر الميلادي) وظهر خلال هذه الفترة حكم أسرة الكلبيين للجزيرة (٤)، وتمتعت صقلية في ظله بشيء غير قليل من الاستقلال، وكانت هذه الفترة فترة ازدهار ثقافي واقتصادي واجتماعي حاول فيها الولاة الكلبيون توسيع الفتوحات في داخل الجزيرة وخارجها إلى أبعد مدى.

ثالثاً: فترة الفتنة، التي ظهرت بوادرها بالجزيرة حوالي سنة ٤٣١ هـ/١٠٤٠م والتي فتحت أبواب الجزيرة للنورمانديين، وخير مثال يذكر في هذا ما قاله ابن عبد المنعم

---

(١) انظر موقع هذه البلدة على الخريطة في الملحق الثالث.

(٢) انظر موقع هذه البلدة على الخريطة في الملحق الثالث.

(٣) تولى الحسن بن أحمد بن أبي خنزير — أول ولاة الفاطميين بالجزيرة — حكم الجزيرة في ذي الحجة سنة ٢٩٧ هـ/٩١٠م، انظر زانبور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة ترجمة الدكتور زكي محمد حسن والدكتور حسن محمود.

(٤) تولى أول الولاة الكلبيين الجزيرة وهو الحسن بن علي بن أبي الحسين الكلبي سنة ٣٣٦هـ/٩٤٧م انظر زانبور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة.

الحميري في مادة صقلية.. «ثم كان فيها من العلماء والعباد والفقهاء والشعراء وأعيان الناس ما لا يأخذه عد، ولا يأتي عليه إحصاء إلى أن طال الأمد وقست القلوب واختلفت الأهواء ووقعت الفتن بين أهلها (يقصد الجزيرة) وخلفت فيهم خلوف ومضت الأعصار الطويلة فتغلب عليها النصارى في سنة اربعمائة وثلاث وخمسين»(١)

وعلى الرغم من غموض فترة الفتنة في تاريخ مسلمي صقلية لعدم اتفاق المصادر المختلفة على الحوادث التاريخية التي وقعت أثناءها، فيمكننا أن نقول أن بداية هذه الفترة بالجزيرة كانت عندما طرد منها عبد الله بن المعز سنة ٤٣١ هـ/١٠٣٩م—١٠٤٠م وانتهاءها كان سنة ٤٤٤ هـ/١٠٥٢—١٠٥٣م عقب عزل الحسن وقبل الحسين بن يوسف الملقب بصمصام الدولة (٢).

نهاية حكم المسلمين للجزيرة والغزو النورماندي

أولاً: حالة المسلمين في الجزيرة قبيل الغزو النورماندي:

بعد أن أصيب أمير صقلية أبو الفتوح يوسف بن عبد الله بالفالج سنة ٣٨٨هـ تعاقب على حكم الجزيرة سلسلة من الحكام تنازعوا السلطة بالقوة (٣) ودب الانقسام في الجزيرة بشكل خطير عبر عنه أماري بقوله: أن جزيرة صقلية التي كانت مقسمة بين جماعة بالرمو وابن الحواس (٤) وابن الميكلاتي وابن منكوت (٥) استمرت في خلافاتها حتى الاحتلال النرماندي، لأن نظمها كانت قد ازدادت سوءاً بسبب تعدد الأجناس في الجزيرة، إذ كانت هناك في الشرق شعوب مسيحية تخضع لإشراف العرب، كما كانت في الوسط الطبقات الفقيرة من الصقليين التي كانت قد اعتنقت

(١) ابن عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، نشر فصلة من هذا المخطوط دكتور ريتز يتانو، وهي خاصة بالأراضي الإيطالية— مجلة كلية الآداب —جامعة القاهرة— المجلد ١٨ جزء أول مايو سنة ١٩٥٦.

(٢) انظر ثبت ولاة صقلية وتاريخ بدء ونهاية حكم كل منهم في الملحق.

(٣) ابن الأثير—الكامل— جزء ٨ ص ١٥٧ ط. مطبعة الاستقامة بالقاهرة.

(٤) هو القائد «علي بن نعمة» المعروف بابن الحواس وكان يسيطر على مدينة قصر يانه وجرجنت وغيرها.

(٥) هو القائد عبد الله بن منكوت، وكان يسيطر على مازر وطرابنش والشاقة ومرسى علي.

الاسلام، وفي الغرب كان هناك كبار الملاك كما كان بين هؤلاء بعض بقايا البربر الذين وفدوا إليها من جهات مختلفة كما كان هناك بعض اللاجئين العرب من إفريقية ومن بلاد الأندلس (١) .

ولقد عبر عن هذا التخلخل وضعف الجبهة الداخلية في الجزيرة ما حدث بين «ابن الثمنة» من جهة وبين «ابن الميكلاتي» و«ابن الحواس» من جهة أخرى فقد قتل ابن الثمنة «ابن الميكلاتي» واستولى على مملكته بإقليم قطانيا Catania —شرقي الجزيرة— كما قاتل «ابن الحواس» لأسباب عائلية (٢) فلما هزم أمام «ابن الحواس» ركب رأسه وباع وطنه واستنجد بأعدائه النورمانديين ضد خصمه المسلم، فذهب إلى روجر النورماندي (٣) في جنوب إيطاليا وقابله في مليطو Mileto (٤) حيث طلب منه العون وقدم ابنه رهينة بين يدي روبيرتو أخي روجر الذي كان يحكم مدينة ريو Reggio في جنوب إيطاليا ليطمئنه ويشجعه على الاستمرار في فتح الجزيرة (٥) .

ثانياً: الغزو النورماندي للجزيرة:

عبر روبيرو وروجر وبصحبتهما ابن الثمنة مضيق مسينا وزحفت جيوشهم إلى غرب الجزيرة حيث التقت بجيش ابن الحواس تحت أسوار مدينة قصريانه فهزم ابن الحواس

---

(١) دكتور امبرتو ريتز يتانو، النورمانديون وبنو زيري، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ١١، جزء أول مايو سنة ١٩٤٩، ص ١٧٣ .

(٢) شرب «ابن الثمنة» يوماً حتى ثمل فقطع شرياناً من ذراع زوجه وكانت أختاً «لابن الحواس» فلما أفاق ابن الثمنة ندم واعتذر لزوجه، لكنها عندما ذهبت لزيارة أخيها شكت إليه ما حدث من زوجها، فغضب أخوها ورفض إرجاعها لزوجها، وانتهى الأمر بحرب بين ابن الثمنة وابن الحواس كانت نتيجتها هزيمة ابن الثمنة .

(٣) هو أخو روبيرتو الجويسكاردو ملك النورمانديين في جنوب إيطاليا في ذلك الوقت .

(٤) «دكتور امبرتو ريتز يتانو، النورمانديون وبني زيري، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلد ١١ جزء أول مايو سنة ١٩٤٩ ص ١٧٠ .

(٥) أماري، تاريخ مسلمي صقلية، جزء ٣ ص ٦٥٠ .

وتراجع إلى الحصن، وانصرفت جيوش النورمانديين للاستيلاء على مواضع أخرى من الجزيرة، وكان من نتيجة هذه الهزيمة التي مني بها المسلمون أن غادر الجزيرة كثير من العلماء والصالحين وجماعة من أهل الجزيرة قاصدين المعز بن باديس في تونس، كما أن بعضهم رحل إلى الأندلس. وقد شكا هؤلاء المهاجرون إلى المعز بن باديس ما وصلت إليه الحال في الجزيرة طالبين إليه النجدة، فأرسل المعز إلى الجزيرة أسطولاً كبيراً غير أن سوء الطالع جعل البحر يهيج على هذا الأسطول عند جزيرة قوصرة Pantelleria ويغرق معظمه فيضطر الجزء الباقي منه إلى العودة إلى تونس، حدث هذا في الوقت الذي وصلت فيه قبائل العرب التي أرسلتها الدولة الفاطمية إلى تونس للقضاء على الدولة الزيرية(١) ويزداد الأمر سوءاً بموت المعز نفسه سنة ٤٥٣ هـ.

إلا أن دولة بني زيري حاولت للمرة الثانية نصرة مسلمي صقلية، ففي عهد تميم ابن المعز سنة ٤٥٥ هـ/١٠٦٣م نجح ولداه «أيوب» و«علي» في توطيد أقدامهما في أراضي صقلية حيث وجدا ابن الحواس في انتظارهما، وكان التفاهم تاماً في أول الأمر بينهم إلا أنه سرعان ما دب الخلاف بين الطرفين وأدى إلى قيام الحرب بين الفريقين التي قتل فيها ابن الحواس، وعادت الجزيرة تذوق مرارة الحرب الأهلية في أحلك ساعاتها، وانتهى الأمر بأن ترك أيوب وعلي الجزيرة قاصدين إفريقية، فشجع ذلك النورمانديين على فتح بالرمو وتم لهم ذلك فعلاً سنة ٤٦٥ هـ/١٠٧٢م.

وبذلك لم يبق للمسلمين في الجزيرة سوى بعض الحصون مثل قصريانه وجرجنت Girgenti واطرابنش Trapani وطبرمين،ولم تثبت أمام ضربات النورمانديين سوى قصريانه وجرجنت، فأما قصريانه فقد ضيق عليها النورمانديون حتى أكل أهلها الميتة ولم يبق عندهم ما يأكلون، فسقطت سنة ٤٨٤ هـ وكان ذلك بعد سقوط أختها مدينة جرجنتي بثلاث سنوات فقط (٢).

---

(١) أرسلت الدولة الفاطمية بمصر في سنة ٤٤٤ هـ/١٠٥٢م قبائل بني هلال وبني سليم للقضاء على بني زيري الذين أعلنوا عصيانهم على الفاطميين فاضطر المعز بن باديس تحت ضغط هذه القبائل إلى اللجوء إلى المهدية ومغادرة مدينة القيروان.

(٢) لزيادة الإيضاح انظر ابن الأثير ــ الكامل جـ٨ ص ١٥٨، ١٥٩ ط مطبعة الاستقامة القاهرة.

وعلى هذه الصورة انتهت قصة المقاومة الاسلامية الأولى في الجزيرة ضد الغزاة النورمانديين بعد صراع مرير دام قرابة الأربعين عاماً. وقامت دولة جديدة بالجزيرة هي دولة النورمانديين التي سادت الجزيرة أكثر من قرن من الزمان (١).

الآثار الإسلامية في جزيرة صقلية

في أوائل العهد النورماندي

استشهد المؤرخ أماري على كثرة ما خلفه المسلمون بجزيرة صقلية من عمائر فنية إثر زوال دولتهم بعبارة قالها «روجر» الفاتح النورماندي للجزيرة جاء فيها: «..إن الشعب العربي كان شعباً كبيراً عظيماً خلال الفترة الحربية التي دامت ثلاثين عاماً (٢)

وقد علق أماري على هذه العبارة بقوله: «إن الكونت روجر لم يقم بتحطيم ما بناه العرب لمجرد الشهوة والتشفي، وإنما فعله إرضاء لرجاله»، واستطرد قائلاً: «إن الوثيقة تشير أيضاً إلى أن العرب كانوا قد بنوا كثيراً من المنشآت الفنية، ويقع عبء هذه المأساة الفنية على رجال روجر من الرهبان الكبار الذين استدعاهم لنصرته ضد العرب، فجاءوا إلى الجزيرة حاملين في نفوسهم الكراهية والبغض الشديد للدين الإسلامي، فدفعهم حقدهم هذا إلى الإساءة إلى العرب ومنشآتهم (٣). إلا أن النشاط الفني للمسلمين لم ينته عند هذا الحد في الجزيرة فقد أتيحت الفرصة مرة ثانية أمام اليد الفنية الاسلامية للعمل على يد الملوك الذين خلفوا الكونت روجر لما أدركوه من أهمية الفن الاسلامي، فشجعوا المسلمين على البناء مرة أخرى، وبلغ تشجيع هؤلاء الملوك للفنانين المسلمين حداً جعل أهل الجزيرة ينظرون إلى ملوكهم النورمانديين على

---

(١) انظر ثبت الملوك النورمانديين في الملحق عن:

Enc, Britannica, art, Sicily

(٢) جاءت هذه العبارة في وثيقة مؤرخة سنة ١٠٩٠م، راجع المقدمة في:

Amari, Epigrafi Arabiche Di Sicilia – Parte Prima, Iscrizioni Edile – Palermo – MDCCLXXV.

(٣) Amari, Epigrafi Ar, Di Sio, – Parte Prima, Isc, Ed,.

أنهم أنصاف مسلمين[1] فكان من نتيجة ذلك التشجيع أن عمرت البلاد وزخرت مرة ثانية بآيات الفن الاسلامي. إلا أنه للأسف الشديد لم يكتب لهذا العمران طول البقاء فقد دبت يد التدمير مرة أخرى نتيجة للحرب التي وقعت بين طوائف المسلمين والزراع المسيحيين بالجزيرة في النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي [2]، تلك الحرب التي حرض عليها من الجانب المسيحي الرهبان والبارونات، كما حرض عليها من الجانب الإسلامي رجال القصر الملكي من المسلمين.

وكانت حلبة الصراع الحربي بين الطرفين وادي مازر، حيث كان معظم المسلمين.

كان من نتيجة هذه الحرب الداخلية أن حطم المسلمون كل شيء، وانتهت هذه الفاجعة بأن قضى الملك فردريك على جميع مسلمي الجزيرة بعد أن كان يكرمهم في أول عهده [3] ويمكننا أن نتخيل مدى التدمير والتخريب إذا عرفنا أن هذه الحرب الداخلية دامت قرابة تسعين عاماً لا سيا في مناطق جرجنتي حيث كان يعيش كثير من المسلمين في وسط جو مملوء بالكراهية الشديدة لهم فكان ذلك دافعاً للقضاء على كل ما خلفوه من آثار[4]. وعقب ثورة محمد بن عباد في انطالة Entella في وسط الجزيرة قرر فردريك الثاني نقل من بقي من المسلمين بالجزيرة إلى مدينة لوجارة Lucera في اقليم بوليا بجنوب إيطاليا وكانوا حوالي عشرين ألفاً وذلك لحاجته إليهم فنياً وتخوفاً من وجودهم بالجزيرة. فعمروا مدينة لوجارة سبعة وستين عاماً حتى سنة ٧٠٠هـ/١٣٠٠م فلما اختلفوا وتفرقت كلمتهم أجلاهم عنها شارل الثاني وتشتت أمرهم، فأخرجوا وأسروا وقتلوا ووزعت أرضهم وأملاكهم ومتاعهم على العائلات الايطالية وهكذا انتهت قصتهم من جنوب ايطاليا.

---

(١) Ibid.,
(٢) Ibid.,
(٣) Ibid.,
(٤) Ibid.,

والآن وعلى ضوء هذه العجالة التاريخية لنبدأ دراستنا من الناحية الفنية لنتعرف على الأساليب الفنية التي شاعت بالجزيرة في الفترة من القرن الثالث إلى القرن السادس الهجري، معتمدين على المخلفات الإسلامية والنورماندية التي كتب لها البقاء إلى يومنا هذا والتي سبق أن حددناها مبتدئين بأقدمها في الجزيرة وهي شواهد القبور الإسلامية وما تحتويه من نقوش كتابية وزخارف.

الباب الأول :

الخطّ العربي في جزيرة صقلية

أولاً
قبل الغزو النورماندي



الخــط الكوفي الصقــلي
في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)

تعوزنا الوثائق المؤرخة التي يمكن أن نتخذها أساساً لتأريخ التحف الفنية في جزيرة صقلية خلال القرن الثالث الهجري، وتشاء الظروف الطيبة أن أوفق في العثور على شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٢٦٦ هـ عند زيارتي للجزيرة[١]، وهاأنذا أنشره لأول مرة [٢].

النص: (اللوحة رقم ١)

(١) بسم الله الرحمن الر(حيم)

(٢) ان في الله عزا من كل مصيبة و

(٣) من كل هالك ودرك لما فات و

(٤) ان اعظم المصايب المصيبة با

(٥) لنبي محمد صلى الله عليه وسلم.

(٦) هذا ما يشهد به احمد بن

(٧) هرون بن زهير يشهد الا [٣] اله

---

(١) هذا الشاهد محفوظ حالياً بالقاعة العربية الموجودة بكنيسة القديس يوحنا شفيع النسّاك S. Giovanni degli Eremiti بمدينة بالرمو وهي تابعة لادارة حفظ الآثار بالمدينة وبهذه القاعة مجموعة كبيرة من شواهد القبور التي نشرها الاستاذ أماري. وللأسف لا تجد هذه المجموعة الكبيرة من الشواهد حقها من عناية المسئولين. وقد توجهت إلى مقر إدارة حفظ الآثار مستفسراً عن مصدر هذا الشاهد، وتبين لي أنه لم يشتر وإنما عثر عليه بالجزيرة.

(٢) راجعت أعمال أماري ولانشي وجريجور يو وغيرهم فلم أجد فيها شيئاً عن هذا الشاهد وقد تمكنت أثناء زيارتي للجزيرة من العثور على شواهد قبور أخرى ترجع إلى القرنين الخامس والسادس للهجرة أنشرها في هذا البحث لأول مرة كذلك.

(٣) وردت هكذا وكان المعتاد أن تكتب «أن لا»

(٨) الا الله وحده لا شر يك له

(٩) وان محمدا عبده ورسوله

(١٠) صلى الله عليه وسلم و يشهد

(١١) ان الموت والبعث والجنة وا

(١٢) لنار حق وان الله هو الحق ا

(١٣) لمبين توفى رحمه الله في عشرة

(١٤) ايام من شهر ربيـ(ـع) الأول

(١٥) سنة ست وستين وماتين [١]

ولما كان هذا الشاهد هو السند الوحيد الذي أمكنني الحصول عليه مؤرخاً من القرن الثالث الهجري بالجز يرة، فسوف لا أعتبره ممثلاً للسمات الفنية للخط خلال هذا القرن، فان مثالاً واحدا لا يصلح أن يتخذ أساساً للحكم السليم، كما أنه من المعروف أن الأساليب الفنية المحلية لا تظهر إلا بعد مرور فترة طو يلة تتسع للتعبير الفني. فضلاً عن أن الفترة التي تقع بين بدء مرحلة الفتح الاسلامي للجز يرة وتار يخ نقش هذا الشاهد كانت فترة انتقال وصراع متواصل، فقد استغرق فتح الجز يرة حوالى خمسا وسبعين سنة، إلا أنني سوف أقوم بدراسة نقوش هذا الشاهد فنياً بقصد التعرف على مدى الصلة بين نقوشه والنقوش الصقلية في القرون التالية، وقد بدأت هذه الدراسة بعمل لوحة بينت فيها الأبجدية بالتفصيل (لوحة رقم ٢) ومنها نستخلص ما يأتي:

أولاً : يلاحظ أنه يمكننا تصنيف الخط هنا —بصفة عامة— ضمن الخط الكوفي ذي الرؤوس المتقنة طبقاً لتقسيم جرومان [٢] إلى جانب بعض الحروف ذات

---

(١) هذا التار يخ يشير إلى السنة الرابعة والخمسين لنزول المسلمين في الجز يرة الذي بدأ سنة ٢١٢ هـ.

(٢) Kufic with elaborated apices انظر جرومان Ars Orientalis جـ ٢ سنة ١٩٥٨

طابع الخط الكوفي المورق [١] . والحروف ذات الرؤوس المتقنة هي :
أ، ب، ت، ج، ح، خ، د، ذ، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ف، ك، هـ، و، لا، ى.

أما الحروف ذات الزخرفة المورقة فهي :
ر، ز، ع، غ، ق، ك، ل، م، ن. وكلها حروف زخرفت بأوراق نباتية فيما عدا العين «ع» الوسطى في كلمة البعث الواردة في السطر الحادي عشر من اللوحة رقم ١ ، فقد جاءت على شكل زهرة. [٢]

ثانياً : كما نلاحظ أن جميع الحروف الواردة في هذا الشاهد تميل إلى الغلظ بصفة عامة، و يتضح هذا من أن النسبة بين عرض الألف وطولها تبلغ حوالى ١ : ٥ هذا فضلاً عن تقارب هذه الحروف حتى تكاد تلتصق ببعضها في بعض الأحيان لا سيما الحروف : د، ذ، ص، ض، م، هـ [٣].

ثالثاً : نلاحظ أن حرفي ب، ل قد انفردا بزخرفة على شكل [شكل] تفصلهما عن الحروف التي تليهما [٤] (انظر كلمة «له» في السطر الثامن من اللوحة رقم ١ الواردة في نهاية السطر الرابع من نفس اللوحة.

والآن لنفصل ما أجملنا عن زخرفة هذه الحروف، لنعرف ما تميز به كل حرف منها :

---

(١) Foliated Kufic - انظر جرومان Ars Orientalis جـ ٢ سنة ١٩٥٨
وقد المح لنا في بحثه هذا إلى ما يكاد يتفق عليه المشتغلون بدراسة الخط العربي، من تقسيم الخط الكوفي إلى الأنواع التالية : (أ) الخط الكوفي البسيط أو البدائي Primitive or simple Kufic (ب) الخط الكوفي ذى الرؤوس المتقنة Kufic with elaborated apices (جـ) الخط الكوفي المورق Foliated Kufic (د) الخط الكوفي المزهر Floriated Kufic (هـ) الخط الكوفي المجدول Plaited Kuf. (و) الخط الكوفي المحدد Bordered Kufic (ز) الخط الكوفي المعماري Architectural (حـ) الخط الكوفي المربع. Kufic rectangles.

(٢) انظر اللوحة رقم ١

(٣) انظر «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري «لوحة رقم ٢»».

(٤) نفس المصدر السابق «اللام في أول الكلمة» «والباء في أولها أيضاً».

حرف الألف: تميز هذا الحرف بزخرفة في أعلاه جاءت على شكل نصف رمح يتجه إلى اليمين عند ورود الحرف مفرداً (انظر حرف الألف المفردة في كلمات «الله» و«الرحمن» و«الر(حيم)» الواردة في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١). وفي حالة وروده في آخر الكلمة جاءت هذه الزخرفة العلوية متجهة إلى اليسار في أغلب الأحيان (انظر كلمة «لنار» الواردة في السطر الثاني عشر من الشاهد باللوحة رقم ١) وجاءت في أحيان قليلة متجهة إلى اليمين (انظر كلمة «ما» الواردة في نهاية السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ١). أما زخرفة أسفل هذا الحرف فقد جاءت بالأشكال الآتية: (١) في حالة ورود الحرف مفرداً، أما في حالة وروده في نهاية الكلمة فقد زخرف على شكل (٢)

حروف ب، ت، ث: جاءت بدايتها مزخرفة بنصف رمح متجه إلى اليسار عند ورودها مفردة أو في أول الكلمة (انظر كلمة «بسم» الواردة في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١)، أما عند ورودها في وسط الكلمة فقد صحبتها في بعض الأحيان زخرفة قوامها نصف رمح متجه إلى اليسار (انظر كلمة «عبده» الواردة في السطر التاسع من الشاهد باللوحة رقم ١)، وأحياناً أخرى جاءت برأس مدببة بدون نصف رمح (٣)، أما عند ورودها في نهاية الكلمة فقد كانت أحياناً ذات رؤوس مدببة فقط دون نصف الرمح (٤) (انظر كلمة «البعث» الواردة في السطر الحادي عشر من الشاهد باللوحة رقم ١) كما وردت بنصف رمح في بدايتها متجه إلى اليسار (انظر كلمة «ست» الواردة في السطر الخامس عشر من الشاهد باللوحة رقم ١).
كما لوحظ أن حرف ب في بداية الكلمة قد اتصل بما بعده- أحياناً — بوصلة زخرفية على شكل (٥) (كما ورد في كلمة «با» في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ١).

---

(١) نفس المصدر السابق الألف المفردة.
(٢) انظر لوحة رقم ٢ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» هذه الحروف في وسط الكلمة.
(٣) نفس المصدر السابق حرف (ب) في أول الكلمة.
(٤) نفس المصدر السابق حرف «ب» في نهاية الكلمة.
(٥) نفس المصدر السابق حرف ب في أول الكلمة.

حروف ج، ح، خ: جاءت بدايتها مزخرفة برؤوس مدببة لها نصف رمح إلى اليسار دائماً في أعلاها (انظر كلمة «احمد» في السطر السادس من الشاهد باللوحة رقم ١) أما في أسفلها فقد جاءت مزخرفة بالأشكال الآتية (١)

حرفا د، ذ: جاءا بزخرفة في رأسيها على شكل نصف رمح متجه إلى اليسار عند ورودهما مفردين (انظر كلمة «درك» الواردة في السطر الثالث من الشاهد باللوحة رقم ١)، أما عند نهاية الكلمة فقد جاءا أحياناً بنصف رمح متجة إلى اليسار (انظر كلمة «احمد» الواردة في السطر السادس من الشاهد باللوحة رقم ١)

حرفا ر، ز: جاءا تارة بزخرفة قوامها رأس مدببة عند ورودهما مفردين (انظر كلمة «درك» الواردة في الشاهد باللوحة رقم ١) وتارة أخرى بنصف رمح متجه إلى اليسار (انظر كلمة «رحمة» الواردة في السطر ١٣ من هذا الشاهد) أما إذا كانا في نهاية الكلمات فقد جاءا في بعض الأحيان بزخرفة نباتية على شكل (٢) (انظر كلمة «الرحمن» الواردة في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١) كما جاء أحياناً أخرى بنهاية مدببة فقط (انظر كلمة «شهر» الواردة في السطر الرابع عشر من الشاهد باللوحة رقم ١). وتارة ثالثة يأتي الحرف بزخرفة في رأسه على شكل نصف رمح متجه إلى اليسار (انظر كلمة «شريك» الواردة في السطر الثامن من الشاهد باللوحة رقم ١)

حرفا س، ش: جاءا بزخرفة قوامها نصف رمح متجه إلى اليسار (انظر كلمة «وسلم» الواردة في السطر الخامس في نفس الشاهد) أو برأس مدببة (انظر كلمة «شريك» الواردة في السطر الثامن من نفس الشاهد) عند ورود الحرف في أول الكلمة، أما عند ورود الحرف في وسط الكلمة فيزخرف برأس مدببة فقط (٣) (انظر كلمة «عشرة» الواردة في السطر ١٣ من نفس الشاهد).

---

(١) نفس المصدر السابق.

(٢) نفس المصدر السابق حرفا ر، ز في نهاية الكلمة.

(٣) انظر لوحة رقم ٢ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» — حرفي س، ش في أول الكلمة ووسطها.

حرفا ص، ض: جاءا بزخرفة قوامها رأس مدببة متجهة إلى اليمين سواء كان الحرف في أول الكلمة أو في وسطها [١] (انظر كلمة «صلى» الواردة في السطر العاشر وكلمة «المصيبة» الواردة في السطر الرابع من هذا الشاهد)، كما يلاحظ أن هذين الحرفين قد التصقا بالحروف المجاورة لهما التصاقاً يكاد يكون تاماً [٢] (انظر نفس الكلمتين السابقتين في هذا الشاهد).

حرفا ط، ظ : جاءا مصحوبين بزخرفة قوامها رأس مدببة تتجه نحو اليسار إلى حد ما [٣]، (انظر كلمة «اعظم» الواردة في السطر الرابع من هذا الشاهد).

حرف ع: جاء بدون زخرفة عند وروده في أول الكلمة (انظر كلمة «عليه» الواردة في السطر العاشر من هذا الشاهد)، أما عند وروده في وسط الكلمة فقد جاء كله كعنصر زخرفي على شكل زهرة لم تتفتح تماماً [٤] (انظر كلمة «البعث» الواردة في السطر الحادي عشر من الشاهد باللوحة رقم ١).

حرف ف : جاء خلواً من الزخرفة بصفة عامة اللهم إلا تدبباً بسيطاً في رأس الحرف [٥] (انظر كلمة «فات» في السطر الثالث من الشاهد باللوحة رقم ١)

حرف ق : جاء في نهاية الكلمة أحياناً بزخرفة على شكل ورقة نباتية لحقت بنهايته [٦] (انظر كلمة «الحق» الواردة في السطر ١٢ من هذا الشاهد)، كما جاء أحيانا خلوا من الزخرفة اللهم إلا تدبباً بسيطاً في أعلاه [٧] (انظر كلمة «حق» الواردة في السطر ١٢ من نفس الشاهد).

---

(١) نفس المصدر السابق حرفا ص، ض.
(٢) نفس المصدر السابق حرفا ص، ض.
(٣) نفس المصدر السابق حرفا ط، ظ.
(٤) انظر لوحة رقم ٢ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» حرف «ع» في وسط الكلمة.
(٥) نفس المصدر السابق حرف «ف».
(٦) نفس المصدر السابق حرف «ق» في نهاية الكلمة.
(٧) نفس المصدر السابق حرف «ق» في نهاية الكلمة.

حرف ك: جاء بزخرفة بسيطة عند وروده مفرداً وفي نهاية الكلمة، فقد جاء به شيء من التدبب إلى أعلى وهو مفرد (انظر كلمة «درك» الواردة في السطر الثالث من هذا الشاهد)، وصحبه تدبب بسيط متجه إلى اليسار[1] وهو في نهاية الكلمة (انظر كلمة «شريك» الواردة في السطر الثامن من هذا الشاهد)، أما عند وروده في أول الكلمة فقد صحبته زخرفة على شكل ورقة نباتية (انظر كلمة «كل» الواردة في السطر الثالث من هذا الشاهد).

حرف ل : جاء مفرداً بزخرفة نباتية عبارة عن نصف سعفة نخيلة في نهايته إلى جانب تدبب في طرف الحرف العلوي يشبه إلى حد كبير نصف رمح يتجه إلى اليسار (انظر كلمة «الاول» الواردة في السطر الرابع عشر من هذا الشاهد)، أما في حالة وروده في أول الكلمة أو وسطها فقد جاء أعلاه مزخرفاً بنصف رمح يتجه إلى اليسار (انظر كلمة «اللـه» الواردة في السطر ١٣ من هذا الشاهد)، كما يلاحظ أن هذا الحرف قد وصل بما بعده بزخرفة وسطى على شكل [2] (انظر كلمة «له» الواردة في السطر الثامن من هذا الشاهد).

حرف م: جاء على شكل دائري أحياناً وعلى شكل نصف دائري أحياناً أخرى، أما نسبة الزخرفة التي لحقت بهذا الحرف فهي قليلة بصفة عامة، فقد زخرف الحرف فقط في حالة وروده في نهاية الكلمة —في بعض الحالات— بورقة نباتية يمكن اعتبارها نصف سعفة نخيلية[3] (انظر كلمة «سلم» الواردة في السطر الخامس من هذا الشاهد) وفي حالات أخرى جاء بنهاية على شكل تدبب يتجه إلى أعلى (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من هذا الشاهد).

حرف ن : جاء أعلاه مزخرفاً بنصف رمح يتجه إلى اليسار عند وروده مفرداً (انظر كلمة «ان» الواردة في السطر الثاني من هذا الشاهد)، أما عند وروده في نهاية الكلمة فقد زخرف بورقة نباتية في آخره إلى جانب زخرفته بنصف رمح يتجه إلى اليسار

(١) نفس المصدر السابق حرف «ك» في حالة المفرد ونهاية الكلمة.
(٢) انظر لوحة رقم ٢ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» حرف «ل» في أول الكلمة.
(٣) نفس المصدر السابق — حرف «م» في نهاية الكلمة.

في بـدايـة الحـرف، أمـا الـزخـرفـة الـنبـاتـيـة التي لحقت بـالحرف فـهـي على شـكل (١)، كما ورد ذلك في كلمة «بن» الواردة في السطر الـسـادس مـن هـذا الـشـاهـد، وفي كـلمة «ماتين» في السطر الخامس عشر من نفس الشاهد.

حـرف هـ : جـاء أعـلاه بـزخـرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار دائماً سـواء كـان مـوقـعـه في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها أو جاء مفرداً (٢) (انظر كلمات «يشهد» في السطر السابع، و«عشرة» في السطر ١٣، «هو» في السطر ١٢، «المصيبة» في السطر الرابع من هذا الشاهد).

حـرف و: جـاء خـلواً من الزخرفة بصفة عامة اللهم إلا شيئاً قليلاً من التدبب في أعـلاه (انـظـر كـلـمة «وستين» الواردة في السطر الخامس عشر، وكلمة «الموت» في السطر الحادي عشر من هذا الشاهد).

حـرف لا : جـاء بزخرفة قوامها نصف رمح في أعلى كل من ذراعيه بحيث يتقابل طرفا الـرمح (٣) (انظر كلمة «لا شريك» في السطر الثامن من شاهدنا).

حـرف ي: جـاء بزخرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار عند وروده في أول الـكلمة أو في وسطها (انظر كلمة «يشهد» في السطر السادس وكلمة «زهير» في الـسـطر السابع من هذا الشاهد)، إلا أنه في بعض الأحيان جاء خلواً من كل زخرفة، أمـا عـنـد وروده في نهـايـة الـكـلمة فقد أصابه شيء من التدبب البسيط في آخره (٤) (انـظـر كـلـمـة «صلى» في السطر العاشر وكذا كلمة «توفى» في السطر ١٣ من هذا الشاهد).

---

(١) نفس المصدر السابق — حرف «ن» في نهاية الكلمة.

(٢) انظر لوحة رقم ٢ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الثالث الهجري» — حرف هـ في مواقعه المختلفة.

(٣) نفس المصدر السابق —حرف «لا» المفرد.

(٤) نفس المصدر السابق — حرف «ي» في مواقعها المختلفة.

والآن وقد انتهينا من التعرف على خصائص الخط على هذا الشاهد، لنبدأ بدراسة نقوش القرن الرابع الهجري المؤرخة لنتعرف على مدى الصلة بين نقوش هذا الشاهد وبينها من حيث رسم الحروف والزخرفة.

وأحب أن أشير إلى أن طابع الخط في هذا الشاهد يكاد يتفق تماماً مع السمات العامة للخط الكوفي في كل من مصر وتونس مما يدلنا على أن شخصية الفنان في صقلية لم تتضح بعد نظراً لأن معظم القرن الثالث قد انقضى في حروب الفتح.



الخط الكوفي الصقلي

في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)

إن ما سبقت الإشارة إليه عن ندرة الوثائق المؤرخة في القرن الثالث الهجري يمكننا إطلاقه على حالة القرن الرابع الهجري أيضاً، فليس لدينا سوى دليل مادي واحد مؤرخ هو عبارة عن نقش كتابي على مجموعة حجرية كانت أصلاً جزءاً من حائط حصن[١] بناه المسلمون بمدينة «ثرمة»[٢] في عهد أبي الحسين أحمد بن الحسن[٣] والي صقلية من قبل الخليفة المعز لدين الله الفاطمي وكان ذلك في الحلقة الخامسة من القرن الرابع الهجري[٤]. وقد بقيت أطلال هذا الحصن قائمة حتى مايو سنة ١٨٦٠م[٥].

وهذه المجموعة الحجرية محفوظة حاليا بشكل سيء بمتحف مدينة «ترميني»[٦] وقد فقدت قطعة منها فصارت إحدى عشرة قطعة بعد أن كانت على عهد المؤرخ أماري في القرن الماضي اثنتي عشرة قطعة نشرها في كتابه النقوش العربية الصقلية (انظر

---

(١) انظر اللوحة رقم ٣ نقلا عن أماري. Amari, Le Epigrafi Arabiche Di Sicilia, Classe I A Iscrizioni Edili.

(٢) تسمى هذه المدينة حالياً Termini وهي تبعد حوالي أربعين كيلومتراً شرقي مدينة بالرمو، انظر خريطة الجزيرة في الملحق الثالث.

(٣) هو ثاني الولاة الكلبيين الذين كانت الجزيرة في عهدهم تتمتع بقدر كبير من الاستقلال وقد ولي أمر الجزيرة سنة ٣٤١هـ - انظر ثبت الولاة الذين حكموا الجزيرة في الملحق الأول.

(٤) سيأتي شرح ذلك عند تأريخ الحصن في المتن.

(٥) Amari, Epigrafi A., Di S., Classe I A P., II – 16 Palermo 1875.

(٦) شاهدت هذه المجموعة الحجرية أثناء زيارتي للجزيرة بمتحف مدينة Termini وقد نقصت قطعة منها، ووضعت بقية القطع بطريقة تدل على عدم معرفة باللغة العربية.

اللوحة رقم ٣). وقد توجهت إلى مقر هذا الحصن فلم أجد له أثراً واضحاً، ثم توجهت إلى متحف المدينة حيث رأيت هذه المجموعة الحجرية قد وضعت بطريقة تدل على عدم معرفة باللغة العربية. وقد قمت بتصوير هذه المجموعة من جديد بعد تعديل وضعها اللوحة رقم ٤) نظراً لعدم وضوح الصورة التي نشرها الأستاذ أماري لوحة رقم ٣).

النص: (اللوحتان ٣، ٤)

(١) بسم الله الر

(٢) (حـ)ـن الرحيم لا اله الا

(٣) الله محمد رسول الله و

(٤) خاتم الـ(نبيين صلى) الله عليـ(ـه) وعلى

(٥) اهـ(ـل) بيته الطيبين (مـ)ـما امر بـ(ـبـ)ـنايه حـ (...)

(٦) للمسلمين الا (ما) م المعز لدين الله

(٧) امير المؤمنين (سيـ)ـدنا ومولانا صلوا(ت) الـ(ـله)

(٨) (ابا الحسيـ)ـن احمد بن الحسـ(ـن)

(٩) (... ار) بعين وثلماية [1]

مُلاحظات على هذا النقش

أولا: لما كان جزء من حروف تأريخ هذا النقش قد تهشم وما بقي منه هوعبارة عن كلمتي «.. بعين وثلماية» وجب علينا أن نعمل على تحديد هذا التاريخ بقدر الإمكان. إن كلمة «بعين» يحتمل أن تكون جزءاً من كلمة «اربعين» أو كلمة «سبعين» فأيها الصحيح؟. اورد لنا المؤرخون أن أحمد بن الحسن بن علي بن الحسين الكلبي — وهو الوارد اسمه في هذا النقش — كان واليا على جزيرة صقلية في الفترة من سنة ٣٤١هـ إلى أواخر سنة ٣٥٩هـ حين استدعاه الخليفة المعز لدين الله الفاطمي

(١) وردت هكذا وصحتها «ثلثماية»

للاسهام في فتح بلاد الشام كقائد بحري[1]. وإننا إذا علمنا أن الخليفة المعز قد مات سنة ٣٦٥هـ وأن أحمد بن الحسن مات في أواخر سنة ٣٥٩هـ وجب علينا استبعاد كلمة «سبعين» واعتبار الحروف الموجودة جزءاً من كلمة «اربعين». بقي شيء واحد هو اسم رقم الآحاد، ولما كان هذا الجزء متلاشياً تماماً فانه لا يمكننا تحديد السنة تحديداً دقيقاً، والمهم هنا إمكان تأريخ بناء هذا الحصن الذي نحن بصدد دراسة نقوشه بالحلقة الخامسة من القرن الرابع الهجري.

ثانيا: يمتاز هذا النقش بأهمية تاريخية كبيرة لما تضمنه من أسماء هامة في تاريخ الجزيرة إلى جانب ذكر التاريخ الذي تم فيه إنشاء هذا الحصن بمدينة ثرمه، كما يدلنا على أن هذا الحصن قد بني قبل حركة التعمير العامة التي أمر بها الخليفة المعز لدين الله الفاطمي واليه على صقلية أحمد بن الحسن بن علي الوارد ذكره في هذا النقش فقد أورد لنا النويري أن الخليفة أمر واليه على صقلية بأن يبني في كل إقليم من أقاليم الجزيرة مدينة حصينة وجامعاً ومنبراً. وكان ذلك بعد توقيع الصلح بين الخليفة الفاطمي والدولة البيزنطية مباشرة [2]

ثالثا: قرأ «أماري» الحرفين الواردين في السطر الخامس من النص، بعد عبارة مما أمر ببنائه «جو» وسنرى بعد الدراسة أن الحرف الذي ظن أماري أنه «و» إنما هو «مـ» وبالتالي أرى أن القراءة الصحيحة هي «حمـ» وأعتقد أنها جزء من كلمة «حماية» لاتفاقها مع ما بعدها في المعنى فتكون بذلك «حماية للمسلمين».

---

(١) توجه أحمد بن الحسن بأسطوله من جزيرة صقلية إلى طرابلس الغرب ومنها اتخذ طريقه إلى مصر إلا أن المنية وافته بعد مغادرة طرابلس مباشرة. راجع تاريخ الاعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء... لخير الدين الزركلي ط ثانية — جزء أول.

(٢) Amari, Storia dei Musulmani di Sicilia, Nallino. P. 314 Vol., 2.

دراسة الخصائص الفنية للخط في النقوش الكتابية على حصن (ثرمه) المؤرخ سنة ٣٤٩ هـ

على الرغم من الحالة السيئة التي عليها هذه النقوش حالياً من حيث تآكل كثير من حروفها إلى جانب ضياع إحدى قطعها الاثنتي عشرة فقد أمكنني إعادة تصوير هذه المجموعة بنفسي داخل متحف مدينة ثرمة حتى يتسنى لي دراستها دراسة تفصيلية لأن الصورة التي نشرها «أماري» [١] لا تساعد على التعرف على خصائص حروف هذه النقوش، وإن كانت قد قدمت لنا الموضع الذي كانت فيه هذه الأحجار من الحصن [٢]

والآن سأقوم بتحليل خط هذه النقوش لا بقصد استنباط خصائص الخط الصقلي خلال القرن الرابع الهجري، فان هذه المجموعة من النقوش غير كافية لقيام دراسة مجدية توصلنا إلى معرفة خصائص الخط في هذا القرن، وإنما قصدت من وراء هذه الدراسة إدراك العلاقة بين الخط في هذه النقوش والخط على شاهد القرن الثالث الهجري، لأربط بينهما و بين الخط في القرن الخامس الهجري بالجزيرة حيث يتوافر لدينا من نقوشه ما يعيننا على دراسة مجدية من الناحية الفنية.

لاحظنا في دراستنا لنقش القرن الثالث الهجري أن الخط فيه يميل إلى الخشونة والغلظ والبعد عن اللين والحركة، كما لاحظنا فقره في نسبة الزخارف التي لحقت بحروفه بصفة عامة سواء كانت نباتية أو هندسية، والآن سوف نستعرض نقوش حصن «ثرمة» من حيث رسم الحروف وزخرفتها لنقف على مدى الصلة بينها و بين نقش القرن الثالث الهجري. ولكي تتجلى لنا هذه العلاقة واضحة قمت بوضع لوحة رسمت فيها أبجدية مفصلة (لوحة رقم ٥) نستخلص منها:

---

(١) انظر المقدمة عند

Amari, Le Epigrafi Arabiche Di Sicilia I A. Iscrizioni Palermo. Parte Prima Tav. I – Edili. MDCCLXXV.

وانظر كذلك اللوحة رقم ٤

(٢) انظر المقدمة السابقة أيضاً (نفس المرجع السابق)

حرف الألف: يزدان بزخرفة في أعلاه على شكل نصف رمح يتجه إلى اليمين سواء كان في آخر الكلمة أو جاء مفرداً (انظر كلمة «الله» في السطر الأول من النقش باللوحة رقم ٤) كما نلاحظ زخرفة أخرى في أسفله عند وروده مفرداً على شكل [١] (انظر كلمة «اله» في السطر الثاني من نفس النقش).

حروف ب، ت، ث: فيها في بعض الأحيان زخرفة قوامها «نصف رمح» يتجه إلى اليسار (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من هذا النقش باللوحة رقم ٤)، وفي البعض الآخر بدون زخرفة تماماً. (انظر كلمة «خاتم» في السطر الرابع من هذا النقش).

حروف ج، ح، خ: تكون في بعض الأحيان خالية من الزخرفة وأحياناً أخرى بزخرفة قريبة الشبه من ورقة نباتية محورة في أعلاها [٢] (انظر كلمة «الرحيم» في السطر الثاني من هذا النقش)

حرفا د، ذ: جاءا بزخرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليمين عند ورودها في آخر الكلمة [٣] (انظر كلمة «احمد» في السطر الثامن من هذا النقش).

حرفا ر، ز: صحبتها زخرفة قوامها في بعض الأحيان ورقة نباتية[٤] (انظر كلمة «امر» في السطر الخامس من هذا النقش)، وفي أغلب الأحيان بنصف رمح يتجه إلى اليمين إذا كان الحرف مفرداً، و يتجه إلى اليسار إذا كان الحرف في نهاية الكلمة أحيانا [٥] (انظر كلمة «الر» في السطر الأول من هذا النقش)، وأحياناً أخرى ينتهي بانثناء في أعلاه يتجه إلى اليسار (انظر كلمة «امير» الواردة في السطر السابع من هذا النقش.

---

(١) انظر لوحة رقم ٥ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الرابع الهجري» حرف «أ» في المفرد.

(٢) نفس المصدر السابق — حرف ج في أول الكلمة.

(٣) نفس المصدر السابق — حرف د، ذ.

(٤) نفس المصدر السابق — حرف ر، ز في آخر الكلمة.

(٥) نفس المصدر السابق — قارن بين زخارف حرفي ر، ز في مواقعها المختلفة.

حروف س، ش، ص، ض: جاءت خلواً من كل زخرفة إلا أن حرف «ص» قد علقت به ذؤابة في وسط أعلاه على شكل كما ورد ذلك في كلمة «صلوات» في السطر السابع من هذا النقش.

حرفا ع،غ: جاءا بدون زخرفة سواء في أول الكلمة أو آخرها أو عند ورود الحرف مفرداً.

حرف ل: صحبته زخرفة قوامها «نصف رمح» يتجه إلى اليسار في أغلب الأحيان، وفي بعض الأحيان جاء بزخرفة على شكل يقرب من الورقة النباتية [(١)] (قارن بين اللامين في كلمة «الله» في السطر الأول من هذا النقش).

حرف م: خلا من الزخرفة في أغلب الأحيان في جميع مواضعه، وقلما جاء مصحوباً بورقة نباتية قريبة الشبه بنصف سعفة نخيلية [(٢)] (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من هذا النقش) كما جاء في بعض الأحيان بانثناءة علوية إلى اليسار (انظر كلمة «خاتم» في السطر الرابع من هذا النقش).

حرف ن: جاء في بعض الأحيان بزخرفة قوامها ورقة نباتية على شكل [(٣)] (انظر حرف «ن» في كلمة «الرحمن» في السطر الثاني من هذا النقش). كما جاء أحياناً على شكل (انظر كلمة «بن» في السطر الثامن من هذا النقش) أو على شكل [(٤)]، وفي معظم الأحيان جاء الحرف بزخرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليمين أو إلى اليسار في أعلاه [(٥)]. (انظر كلمة «سيدنا» في السطر السابع من هذا النقش).

حرف هـ: صحبته زخرفة بسيطة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار [(٦)] في أعلاه (انظر كلمة «الله» في السطر الأول من هذا النقش).

---

(١) انظر لوحة رقم ٥ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الرابع الهجري حرف «ل» في وسط الكلمة.

(٢) نفس المصدر السابق — حرف م في آخر الكلمة.

(٣) نفس المصدر السابق — حرف ن في آخر الكلمة.

(٤) انظر المصدر السابق — حرف ن في آخر الكلمة وقارن بين الحرف في كلمة المسلمين الواردة في السطر السادس من لوحة رقم ٤ وكذا في كلمة «لدين» من نفس السطر.

(٥) انظر لوحة رقم ٥ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الرابع الهجري» — حرف ن في أول الكلمة ووسطها.

(٦) نفس المصدر السابق — حرف هـ في آخر الكلمة.

حرف و: جاء في أحوال قليلة بزخرفة على شكل (١) أو انظر كلمة «رسول» الواردة في السطر الثالث وحرف الواو الوارد في نهاية السطر من هذا النقش. أما في أغلب الأجيان فقد ورد بدون زخرفة تقريباً اللهم إلا دبياً بسيطاً في أعلى الحرف.

حرف لا: جاء بزخرفة بسيطة قوامها نصفا رمح متقابلا الرأس أحياناً [2] (انظر كلمة «الامام» في السطر السادس من اللوحة رقم ٤)، وأحياناً أخرى بزخرفة مزواة عبارة عن نصفي رمح رأسهما إلى أسفل [3] (انظر كلمة «لا اله» في السطر الثاني من نفس النقش).

حرف ي: صحبته زخرفة بسيطة قوامها نصف رمح متجه إلى اليسار بصفة عامة مع شيء من تقوس الحرف أحياناً[4] (انظر كلمة «الرحيم» في السطر الثاني من هذا النقش).

من هذا التحليل يتجلى لنا أن الخط على نقوش حصن ثرمة قد أخذ في التخلص بعض الشيء من جفافه وخشونته وغلظه، تلك المميزات التي لاحظناها في خط الشاهد الذي من القرن الثالث، فقد أخذت بشائر الرقة تدب في الحروف يدل على ذلك أن نسبة عرض الألف إلى طولها بلغ ١ : ٧ بعد أن كان في شاهد القرن الثالث ١ : ٥، كما أن الخط أخذ يتخلى عن بساطته التي عهدناها في شاهد القرن الثالث فقد أخذت الحروف طابع اللين والحركة بشكل أوسع، وتناولت الحركة ثمانية حروف من مجموع حروف الأبجدية هي: ح، ر، ع، ل، م، ن، و، لا[5] بينما كانت هذه الحروف ذات الحركة في خط شاهد القرن الثالث أقل عدداً من ذلك، كما نلاحظ أن الورقة النباتية

---

(١) نفس المصدر السابق – حرف «و» في حالة المفرد ونهاية الكلمة – قارن بين الحرف في كلمة «رسول» في السطر الثالث من اللوحة رقم ٤، والواو المفردة في نهاية نفس السطر.

(٢)، (٣) انظر لوحة رقم ٥ حرف لا مفردة.

(٤) نفس المصدر السابق. حرف ي في أول الكلمة وفي وسطها.

(٥) راجع لوحة رقم ٥ الحروف المنوه عنها.

التي لحقت بالحروف في القرن الرابع الهجري كانت أرق وأكثر استطالة من أختها في شاهد القرن الثالث. كما بعد خط حصن ثرمه عن ظاهرة التصاق الحروف ببعضها تقريباً التي تميز بها خط شاهد القرن الثالث [1] كما يلاحظ بدء ظاهرة جديدة هي باكورة الخط المزوي التي لحقت حروف ل، و، لا [2]

---

(١) قارن بصفة عامة بين وثيقة القرن الثالث ووثيقة القرن الرابع للهجرة اللتين سبقت دراستها.
(٢) قارن بين هذه الحروف في لوحة الخط الكوفي بصقلية في القرن الرابع الهجري رقم ٥.

الخط الكوفي الصقلي
في القرن الخامس الهجري

وإذا كانت وثائق القرنين الثالث والرابع للهجرة قليلة فانها في القرن الخامس متوفرة لدينا بحيث تتيح لنا فرصة أكبر للدراسة والمقارنة واستنباط الأحكام العامة. ولقد رأيت أن أدرس المخلفات الإسلامية في الجز يرة بنفسي فسافرت إليها للتعرف عليها ودراستها على الطبيعة، وللتعرف على كل ما يمكن أن ينير لي السبيل في خدمة دراستي. وقد وفقت في العثور على وثيقة لم تنشر من قبل، هي عبارة عن شاهد قبر —في حالة لا بأس بها— مؤرخ بسنة تسع وسبعين وأربعمائة. وهذا الشاهد محفوظ حالياً في بيت أحد الأهالي لمدينة «تراباني» [١] غربي جز يرة صقلية.

وسأعرض هنا لعشر وثائق مؤرخة من القرن الخامس الهجري بالجز يرة هي عبارة عن شواهد قبور عثر عليها بالجز يرة، تسعة منها نشرها أماري و واحد أنشره لأول مرة. ولما كانت هذه الشواهد جميعها متممة لبعضها من الناحية الفنية لخصائص الخط الكوفي في هذا القرن، فسأتناول نصوصها أولاً ثم أعرض لخصائص الخط من الناحية الفنية لنخرج في النهاية بالخصائص العامة لخط هذا القرن.

الشاهد الأول [٢]، (لوحة رقم ٦) — النص:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله

(٢) على محمد النبي واله وسلم كل نفس ذ

---

(١) كانت تسمى هذه المدينة أيام الحكم الإسلامي «اطرابنش» وهي حالياً Trapani انظر موقع هذه المدينة في الجز يرة على الخر يطة بالملحق الثالث — وترجع أهمية هذا الشاهد إلى أنه يشير إلى حالة الخط في السنوات الأخيرة من حكم المسلمين للجز يرة.

(٢) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو التابعة لإدارة حفظ الآثار بالمدينة وقد عثر على هذا الشاهد في الجز يرة بناء على مستندات الإدارة المذكورة وقد أشار الأستاذ أماري إلى هذه النسبة أيضاً راجع
Amari, Documenti per Servire, Epigrafi parte II Tav., I No, 2.
وقد أعدت تصوير هذا الشاهد في اللوحة رقم (٦).

(٣) ايقة الموت وانما توفون أجوركم يو
(٤) م القيامة فمن زحزح عن النار وأدخل
(٥) الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا الا متاع
(٦) الغرور هذا قبر الشيخ الفقيه ابي عمر
(٧) احمد بن سعدي المالكي [١] الغريب الفقير
(٨) الى ربه توفي رحمه الله ورحم من دعا له با
(٩) لمغفرة في ليلة الخميس لثلاث بقين من
(١٠) ذي القعدة سنة احـ(ـد) ى عشرة واربعماية

الشاهد الثاني [٢] (لوحة رقم ٧) — النص:

(١) .... الله على النبي محمد واله وسـ(ـلـ)ـم
(٢) .... الله كمثل حبة انبتت سبع سنابل في
(٣) .... ف لمن يشاء والله واسع عليم
(٤) .... ي بن الحسين الربيعي الفارسي [٣]
(٥) .... الله سنة سبع عشرة واربعماه [٤]

الشاهد الثالث [٥] : (لوحة رقم ٨) — النص:

الوجه الأول:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم وصلى (اللـ) ـه على النبي محمد وعلى اله وسلم كل نفس ذايقة

---

(١) يشير اسم المتوفى إلى مذهب المالكية مما يدل على ذيوع هذا المذهب بجزيرة صقلية رغم حكم الفاطميين لها وهم ممثلو المذهب الشيعي، ونسب المتوفى هنا إلى مذهبه.

(٢) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك — وقد عثر على هذا الجزء من الشاهد في الجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار ببالرمو، وقد أشار أيضاً الأستاذ أماري إلى هذه النسبة في مقدمة كتابه. راجع
Amari, Doc. per ser., Epigrafi, Parte II Tav I No. 3

(٣) نسب المتوفى هنا إلى وطنه الأول.

(٤) وردت هكذا وصحتها «اربعماية».

(٥) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو. وتفيد مستندات إدارة حفظ الآثار بالمدينة بالعثور على هذا الشاهد في الجزيرة. كما أشار الأستاذ أماري إلى هذه النسبة أيضاً راجع:
Amari, Doc., per Ser., Epigrafi, parte II Tav. IV No. I.

(٢) الموت وانما توفون اجوركم يوم القيامة فمن زحزح عن النار وادخل الجنة

الوجه الثاني:

(١) فقد فاز وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور هذا قبر عبد الرحمن المكنا ابو الطاهر ابن

(٢) عبد الرحمن ابن [١] عبد الله ابن ز يدون القروي [٢] توفي يوم الاحد لعشر بقين من شهر المحرم من سنت [٣] سبع وستين واربعماية وهو يشهد ان لا اله الا (الله)

يلاحظ على هذا الشاهد ما يأتي:

أولاً: يلاحظ أن كلمة «القروي» وهي لقب المتوفى قرأها «أماري» في كتابه المشار إليه سابقاً «القرشي» وهذا خطأ فليس هناك أي دليل على وجود حرف «ش» في حين أن الواو واضحة تماما.

ثانياً: تاريخ الوفاة على هذا الشاهد قرأه «أماري» سبع وسبعين وأربعماية» وهذا خطأ، فليس لحرف العين أثر في اسم خانة العشرات وعدد الأسنان الواردة في الكلمة لا يمكن أن يعطينا سوى كلمة «ستين».

الشاهد الرابع [٤]: (لوحة رقم ٩) — النص:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم

(٢) وصلى الله على نبيه محمد

(٣) وعلى اله وسلم كل نفـ(ـس)

(٤) ذايقة الموت وانما توفون

(٥) اجوركم يوم القيامة فمن ز

---

(١) جاءت كلمة «ابن» دائماً مصحوبة بألف مهما كان موقعها.

(٢) لم أعثر على ترجمة لهذا الاسم لا في كتب التراجم ولا في كتب التاريخ.

(٣) كتبت هكذا بالتاء المفتوحة وهذا خطأ إملائي.

(٤) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بيالرمو — وتفيد مستندات إدارة حفظ الآثار بالمدينة أن هذا الشاهد عثر عليه بالجزيرة وقد أشار أماري إلى هذه النسبة أيضاً، راجع:

Amari, Doc., per Ser., Epigrapfi, parte II Tav III No. I

وقد أعدت تصويره في اللوحة رقم ٩.

(٦) حزح عن النار وادخل الجنة

(٧) فقد فاز وما الحياة الدنيا الا

(٨) متاع الغرور هذا قبر عبد ا

(٩) لحميد بن عبد الرحمن ابن [١]

(١٠) شعيب [٢] توفى يوم الاربعا

(١١) النصف من شهر ذي القعد

(١٢) ه والذي من سنة سبعين وا

(١٣) (ر) بعماية و يشهد ان

(١٤) .... (مـ) ـحمد عبده

(١٥) ....ـه عليه

الشاهد الخامس [٣] : (لوحة رقم ١٠) النص:

الوجه الأول:

(١) بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على النبى محمد وعلى اله وسلم كل نفس ذايقة الموت وانما توفون ا.

(٢) جوركم يوم القيامة فمن زحزح عن النار وادخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور قل هو نبا عظيم انتم عنه.

الوجه الثاني:

(١) معرطون هذا قبر عبد الحميد بن عبد الرحمن ابن [٤] سعيد توفي يوم الاربعا النصف من شهر ذي القعدة الذي من سنة سبعين وا

---

(١) يلاحظ أن كلمة «ابن» قد كتبت في نهاية السطر مصحوبة بألف، وبين اسمين بدونها، تمشياً مع القاعدة الحالية في الكتابة.

(٢) قمت بالبحث عن صاحب هذا الشاهد في كتب التراجم وكذا كتب التاريخ فلم أعثر على هذا الاسم.

(٣) شاهد قبر نشر عند «أماري» انظر:

Amari, Doc., per Ser., Epig., parte II Tav. IV No. 2

وقد أعدت تصويره انظر لوحة رقم ١٠

(٤) «ابن» تارة صحبها حرف الألف وتارة جاءت بدونه رغم وقوعها بين اسمين.

(٢) اربعماية [١] وهويشهد ان لا اله الا اللـه وان محمد[٢] عبده ورسوله صلى اللـه عليه وسلم تسليا رحم الله عبده من دعا له.

يلاحظ هنا أن الخطاط (النحات) متأثر تماماً بالنطق المغربي للألفاظ فقد كتب «معرطون» بدلاً من معرضون حسب النطق المغربي الشائع في شمال إفريقية، وقد لمست ذلك بنفسي عندما كنت بطرابلس الغرب بليبيا وكذلك باتصالي بأهل تونس.

الشاهد السادس[٣] : (لوحة رقم ١١) — النص:

(١) بسم اللـه الر

(٢) حمن الرحيم وصلى

(٣) اللـه على النبى محمد

(٤) وعلى اله وسلم

(٥) كل نفس ذايقة الموت

(٦) وانما توفون اجوركم يوم القيامة

(٧) فمن زحزح عن النار وادخل الجنة فقد ف[٤]

(٨) از وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور هذا قبر

(٩) محمدين بن سعادة توفى ليلة الجمعة لا

(١٠) ربع عشر خلون من شهر رمضان من

(١١) سنة ثلث وسبعين واربعما

(١٢) ية وهو يشهد ان لا ا

(١٣) له الا اللـه وحده لا شر

(١٤) يك له وان محمدا عبده ور

---

(١) كتبت خطأ كلمة (واربعماية) إذ كتب النقاش الألف مرتين.

(٢) «محمد» جاء الاسم بدون ألف رغم وروده بعد «ان» وهذا خطأ نحوي وصحته «وأن محمداً».

(٣) محفوظ بالقاعدة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو. وهذا الشاهد عثر عليه بالجزيرة حسب مستندات دار حفظ الآثار بالعاصمة. نشر صورته الأستاذ أماري ولم يقرأه راجع:

Amari, Doc., per Ser., Epig., parte II Tav., V. No. I.

(٤) «فاز» — جاءت هذه الكلمة مجزأة بين سطرين بطريقة غير مألوفة، فقد فصل هنا الحروف المتصلة.

(١٥) سوله صلى الله عليه وعلى اله وسلم تسليما
(١٦) ولله العزة والبقا وعلى خلقه كتب الفنا وفى
(١٧) رسوله افوة [١] وعزا قل هو نبا عظيم انتم عنه
(١٨) معرضون انك ميت وانهم ميتون؟ يلذ العيش
(١٩) من هو صابر الوجد و ينير الشباب منارته و يذهب
(٢٠) رسم الوجه من بعد موته ربيعا و ينير جسمه و؟..
(٢١) — صلـــه —

ملاحظة: لم أستطع قراءة بعض الكلمات المشار إليها بعلامة؟

الوثيقة السابعة [٢] : (لوحة رقم ١٢) — النص:

(١) بسم الله الرحمن
(٢) الرحيم وصلى الله على
(٣) النبي محمد وعلى اله وسلم
(٤) كل نفس ذايقة الموت وانما توفو
(٥) ن جوركم [٣] يوم القيامة فمن ز
(٦) حزح عن النار وادخل الجنة فقد
(٧) فاز وما الحياة الدنيا الا متاع
(٨) الغرور هذا قبر سيدة الاهل بنـ(ـت)
(٩) عبد العزيز الطرفي من اهل مازر [٤].

---

(١) جاءت هكذا وصحتها «أسوة».

(٢) محفوظ حالياً بالقاعدة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك. وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة يدل على ذلك ذكر اسم مدينة مازر الصقلية. وقد نشره «أماري» راجع:

Amari, Doc., per Ser., Epigr. parte II Tav., II No., 2 وقد أعدت تصويره هنا في اللوحة رقم ١٢.

(٣) وردت كلمة «أجوركم» بدون «ألف» وهذا سهو من النحات.

(٤) لأول مرة هنا ينسب الشخص لمدينة. ومدينة مازر هي أول بلد نزل فيها المسلمون عند فتح الجزيرة. انظر خريطة الجزيرة.

(١٠) توفيت يوم الجمعة في شهر ربيع
(٢) الاول من سنة اربعة و
(٣) سبعين واربعماية.

الوثيقة الثامنة [١]. (لوحة رقم ١٣) — النص:
(١) بسم الله الرحمن
(٢) الرحيم وصلى الله على
(٣) النبى محمد واله وسلم قل هو
(٤) نبا عظيم انتم عنه معرضون
(٥) فمن زحزح عن النار وا
(٦) دخل الجنة فقد فاز وما الحياة الد
(٧) نيا [٢] الا متاع الغرور هذا قبر عبد
(٨) الكريم بن سليمان الرهدار رحمه الله
(٩) توفى يوم السبت لاحد عشر يوما خلون
(١٠) .... (سـ) ـبع وسبعين واربعما

الوثيقة التاسعة [٣]: (لوحة رقم ١٤) النص:
(١) بسم الله الرحمن الرحيم وصلى
(٢) الله على النبي محمد وعلى اله الطيبين واصحا
(٣) به المنتخبين وسلم تسليما قل هو الله احد الله
(٤) الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا احد

(١) وهي عبارة عن شاهد قبر محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو. وقد عثر عليه في الجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة. وقد نشره أماري راجع:

Amari, Doc., per Ser., parte II Tav. I

(٢) وردت كلمة «الدنيا» مجزأة على سطرين.
(٣) هذا الشاهد محفوظ حالياً بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو. وهو مما عثر عليه بالجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة وقد نشره أماري راجع:

Amari, Doc., per Ser., Epigr., parte II Tav., III. No. 2

(٥) قل هو نبا عظيم انتم عنه معرضون كل
(٦) نفس ذايقة الموت وانما توفون اجور
(٧) كم يوم القيامة فمن زحزح عن النار وا
(٨) دخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا ا
(٩) لا متاع الغرور هذا قبر ابرا
(١٠) هيم بن خلف الديباجي [١] توفى ليلة الاربعا نصف
(١١) جمادى الاولى من سنة اربع وستين واربعماية وهو
(١٢) يشهد ان لا اله الا الله وحده لا شريك له وان محمد
(١٣) ا عبده ورسوله وان الجنة حق وان النار حق و
(١٤) ان الصراط حق وان الساعة تية [٢] لا ريب فيها وان
(١٥) الله يبعث من في القبور على ذلك حسبى وعليه
(١٦) توفى وعليه يبعث ان شا[٣] الله رحم الله من دعا له
(١٧) بالرحمة والمغفرة امين رب العالمين

الوثيقة العاشرة [٤] (اللوحتان رقم ١٥ أ، ١٥ ب) النص:

الوجه الأول:

(١) .. محمد واله وسلم كل نفس ذايقة الموت وانما توفون اجوركم يوم القيامة فمن
(٢) .. وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور سارعوا الى مغفرة من ربكم وجنة عر

---

(١) نسبة المتوفى هنا للمهنة أو السلعة وهي الديباج. ومما هو جدير بالذكر أن النسبة للمهنة كانت شائعة في صقلية فقد ذكر لنا ابن حوقل اسم محمد ابن عبد الواحد.. الوثائقي ببالرم وذكر ابن جبير يحيى بن قنيان الطراز.

(٢) وردت هكذا بدون «ألف» وصحتها «آتية».

(٣) وردت هكذا بدون همزة أخيرة وصحتها «شاء»

(٤) هي عبارة عن شاهد قبر عثرت عليه في أحد المنازل بمدينة اطرابنش وقد أفادني صاحب هذا المنزل أنه عثر على هذا الشاهد بين مخلفات كنيسة المدينة التي هدمتها الغارات الجوية في الحرب العالمية الثانية. وها أنذا أنشره لأول مرة. ولهذا الشاهد أهمية كبيرة لأنه يمثل حالة الخط في الحلقة الأخيرة من فترة الحكم العربي للجزيرة التي انتهت تماماً بعد هذا التاريخ بخمس سنوات فقط، والخط هنا غاية في الجمال والدقة (انظر لوحة رقم ١٥ أ، ١٥ ب).

الوجه الثاني:

(١) ضها السموات والارض اعدت للمتقين هذا قبر احمد بن علي بن محمد الكو...

(٢) شهر ربيع الاخر من سنة تسع وسبعين واربعماية وهو يشهد ان لا اله الا ا(لله)

الخصائص الفنية للخط الكوفي من النقوش الكتابية على شواهد القبور في القرن الخامس الهجري بالجزيرة

لاحظنا في تحليلنا لخط شاهد القبر الصقلي الذي يرجع إلى القرن الثالث الهجري وكذلك للخط على نقوش حصن ثرمه وهو من القرن الرابع الهجري في صقلية أن الخط قد تطور بعض الشيء في القرن الرابع عما كان عليه في القرن السابق له، من حيث رسم الحرف أو زخرفته. وإن نظرة سريعة على مجموعة الوثائق العشر التي تمثلت في عشر شواهد للقبور مؤرخة وموثوق بنسبتها للجزيرة تكشف لنا عن مظاهر جديدة للتطور في خط الجزيرة خلال القرن الخامس للهجرة ولكي يتجلى لنا هذا التطور واضحاً رسمنا له أبجدية مفصلة (لوحة رقم ١٦) نستخلص منها ما يأتي:

حرف الألف: ازدان أعلاه بزخرفة على نوعين: النوع الأول عبارة عن نصف رمح يتجه أحياناً إلى اليمين وأحياناً أخرى إلى اليسار. والنوع الثاني عبارة عن نصف رمح كسابقه وبجانبه زخرفة أخرى عبارة عن فرع نباتي يخرج من الحرف في مواضع مختلفة مثل: (١)



(١) انظر لوحة رقم ١٦ الخط الكوفي بصقلية في القرن الخامس الهجري — حرف «ا» مفرداً.

انظر كلمات : «الرحمن» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ٨)، «ابن» بالسطر الأول من الوجه الثاني لنفس الشاهد، وانظر كلمة «الرحمن» في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١٤)

أما أسفل الحرف فقد لحقه في كثير من الأحيان زائدة على أشكال متنوعة مثل :
(١) وهذه الزائدة قد تكون إلى يمين الحرف تارة وقد تكون إلى يساره تارة أخرى وقد تلحق بالحرف أيضاً زائدة في أسفله على شكل:
(٢)

حروف ب، ت، ث: صحبتها في أغلب الأحيان زخرفة قوامها نصف رمح إلى اليسار، وأتت أحياناً بزخرفة نباتية قوامها ورقتان أو ثلاث إلى جانب الزخرفة بنصف الرمح (٣) (لاحظ ذلك في كلمة «يبعث» في السطر الخامس عشر من لوحة رقم ١٤).

حروف ج، ح، خ: جاءت في بعض الأحيان بزخرفة قوامها ورقة نباتية في أول الكلمة ووسطها (٤) (انظر كلمة «محمد» في السطر الأول من الشاهد باللوحة ٧) وفي معظم الأحيان جاءت خلواً من كل زخرفة.

حرفا د، ذ: صحبتها زخرفة على شكل ورقة نباتية ذات ثلاثة فروع أحياناً (انظر كلمة «فقد» في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد باللوحة رقم ٨). كما جاء في بعض الأحيان خلواً من كل زخرفة (٥)

---

(١) نفس المصدر السابق — حرف أ مفرداً.
(٢) نفس المصدر السابق — حرف ا في نهاية الكلمة.
(٣) انظر لوحة رقم ١٦ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الخامس الهجري» — حرف «ب» في نهاية الكلمة.
(٤) المصدر السابق حرف «ح» في أول الكلمة أو وسطها.
(٥) المصدر السابق — حرف د. في حالة المفرد وفي نهاية الكلمة.

حرفا ر، ز: صحبتها زخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار أحياناً وفي حالات أخرى يرد الحرف مصحوباً بزخرفة قوامها ورقة نباتية كاملة (انظر كلمة «الفارسي» في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ٧) أو في بداية تطورها [١] .

حرفا س، ش: ازدانا بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار في بعض الأحيان (انظر كلمة «الفارسي» في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ٧)، كما جاء الحرف خالياً من كل زخرفة في حالات أخرى [٢] (انظر كلمة «بسم» الواردة في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١٣).

حرفا ص، ض: جاءا بزخرفة قوامها ورقة نباتية عند ورود الحرف مفرداً (انظر كلمة «الارض» الواردة في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد باللوحة رقم ١٥ ب) أما عند وروده في أول الكلمة فقد لحقت به أحياناً ذؤابة تتجه في تقوس إلى اليمين (انظر كلمة «صلى» في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ٦)، وعندما ورد الحرف في وسط الكلمة جاء بدون زخرفة إطلاقاً [٣] .

حرفا ط، ظ: تجدهما أحياناً بدون زخرفة وأحياناً أخرى بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليمين وتارة تصحبها زخرفة على شكل تقوس إلى اليسار[٤] (انظر كلمة «الطاهر» في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد باللوحة رقم ٨).

حرفا ع، غ: جاءا خاليين من الزخرفة عند ورودهما مفردين أو في نهاية الكلمة، أما عند ورودهما في أول الكلمة أو في وسطها فقد لحقت بها أحياناً زخرفة قوامها ورقة نباتية (انظر كلمة «على» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم ١٢). وفي بعض الأحيان جاء الحرف على شكل زهرة في طور التفتح وفي رأسها عنصر نباتي من ورقتين[٥] (انظر كلمة «الاربعا» في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد باللوحة رقم ١٠).

---

(١) المصدر السابق — قارن بين زخرفة حرف «د» في حالة المفرد وفي حالة وروده في نهاية الكلمة.

(٢) المصدر السابق — حرف «س» في جميع مواقعه.

(٣) انظر لوحة رقم ١٦ «الخط الكوفي بصقلية في القرن الخامس الهجري — حرف «س» في وسط الكلمة.

(٤) نفس المصدر السابق — حرف «ط» في نهاية الكلمة.

(٥) نفس المصدر السابق — حرف «ع» في وسط الكلمة.

حرف ف: خلا في معظم الأحيان من كل زخرفة اللهم إلا في القليل النادر حيث ورد بزخرفة قوامها ورقة نباتية على شكل [1] (انظر كلمة «فن» في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ٦).

حرف ق: ورد بدون زخرفة تماماً في أغلب الحالات اللهم إلا شيء من التدبب في أعلاه، وفي بعض الأحيان ربع شكل الحرف (انظر كلمة «القيامة» في السطر السابع من الشاهد باللوحة ١٤)، أو جاء على شكل برعم عند وروده في وسط الكلمة [2] (انظر كلمة «ذايقة» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ١٥أ).

حرف ك: جاء بزخرفة بسيطة تقرب من ورقة نباتية مبسطة في بعض الأحيان على شكل [3] (انظر كلمة «ربكم» الواردة في السطر الثاني من الوجه الأول للشاهد رقم ١٥ أ)، أما في أغلب الأحيان فقد خلا الحرف من أي زخرفة سوى شيء من التدبب في نهايته العليا.

حرف ل: ازدان أعلاه بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار في أغلب الأحيان، وتارة جاء بزخرفة عبارة عن ورقة نباتية جميلة على شكل [4] (انظر حرف اللام الوسطى من كلمة «الله» في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ٧) أو نصف سعفة نخيلية، كما صحب الحرف أحياناً زخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى أسفل (انظر حرف اللام الوسطى من كلمة «الله» في السطر الثالث من الشاهد باللوحة رقم ٧). كما يلاحظ أن الحرف عند اتصاله بكلمة أخرى كان أحياناً يرتبط بها بوساطة عنصر كأسي هندسي تقريبا [5] (انظر كلمة «الله» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ١٠)، وعلى شكل نجمة سداسية [6] وفي بعض الأحيان صحب العنصر الكأسي زخرفة نباتية قوامها فرعان نباتيان متجهان إلى اليمين واليسار بكل منها ثلاث شعب [7] (انظر كلمة «الله» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ٨)،

---

(١) نفس المصدر السابق — حرف «ف» في أول الكلمة.

(٢) انظر المصدر السابق — حرف «ق» في وسط الكلمة.

(٣) انظر لوحة رقم (١٦) «الخط الكوفي بصقلية في القرن الخامس الهجري» — حرف ك في وسط الكلمة.

(٤) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في وسط الكلمة.

(٥) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في أول الكلمة.

(٦) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في أول الكلمة.

(٧) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في وسط الكلمة.

و يلاحظ أيضاً أن هذا الحرف جاء أحياناً مزوى[1] (انظر حرف اللام في كلمة «الله» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ١٠)، وأحياناً أخرى جاء مجدولاً في حالة وروده بعد حرف «أ»[2] (انظر كلمة «الله» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ٨). و يلاحظ أن الجدلة هنا واحدة فقط.

حرف م : جاء أحياناً خالياً من الزخرفة وأحياناً أخرى لحقت به زخرفة قوامها فرع نباتي مورق في نهايته [3] (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ٦) ومنهية بفرع نباتي يتفرع في نهايته إلى ورقتين [4] (انظر كلمة «ربكم» في السطر الثاني من الوجه الأول في الشاهد باللوحة رقم ١٥ أ)، أما الحرف نفسه فقد جاء على شكل دائرة كاملة تارة (انظر كلمة «متاع» في السطر الثاني من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم ١٥أ) وعلى شكل نصف دائرة تارة أخرى، ويمكن القول أيضاً أن هذا الحرف بدأ يتأثر بالخط المزوى [5] (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١١).

حرف ن : قلّما نجده خالياً من الزخرفة، أما في معظم الأحيان فقد صحبته زخرفة قوامها فرع نباتي مورق في نهايته بشكل بسيط (انظر كلمة «الحسين» في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ٧) أو جاءت نهايته مزوّاة أو مقوسة [6] (انظر كلمة «الطيبين» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم ١٤).

حرف هـ : صحبته في كثير من الأحيان زخرفة قوامها فرع نباتي مورق النهاية [7] (انظر كلمة عشرة في السطر الخامس من الشاهد باللوحة رقم ٧)، أو على شكل [8] (انظر كلمة «شهر» في السطر الثاني من

---

(١) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في أول الكلمة.

(٢) نفس المصدر السابق — حرف «ل» في أول الكلمة.

(٣) نفس المصدر السابق — حرف «م» في آخر الكلمة.

(٤) نفس المصدر السابق — حرف «م» في آخر الكلمة.

(٥) انظر لوحة رقم (١٦) «الخط الكوفي الصقلي في القرن الخامس الهجري» — حرف «م» في حالة المفرد.

(٦) المصدر السابق — حرف «ن» في آخر الكلمة فقد جمعت الأحوال الثلاث.

(٧) المصدر السابق — حرف «هـ» في حالة المفرد.

(٨) المصدر السابق — حرف «هـ» في حالة ورودها في وسط الكلمة.

الوجه الثاني للشاهد باللوحة رقم ١٥ب) كما أنه ورد - بزخرفة على شكل (انظر كلمة الطاهر في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد رقم ٨)، وورد كذلك في بعض الأحيان بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه الى اليسار، وفي القليل النادر ورد الحرف خلواً من أي زخرفة.

حرف و: صحبته أحياناً زخرفة قوامها حركة نصف دائرية تقريباً في نهايته لا سيما إذا كان مفرداً [١] (انظر كلمة «صلى» في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم ١٤)، كما لحقته ورقة نباتية جميلة في بعض الأحيان (انظر كلمة «واسع» في السطر الثالث من الشاهد باللوحة رقم ٧). وفي بعض الأحيان خلا من الزخرفة اللهم إلا نوع من التدبب في رأسه العليا (انظر كلمة «ورحم» في السطر الثامن من الشاهد باللوحة رقم ٦).

حرف لا: ورد بزخرفة قوامها نصف رمح في كل من ذراعيه بحيث يتجه نصفا الرمح في اتجاه واحد تارة وفي اتجاهين متعارضين تارة أخرى [٢]. انظر كلمة «لثلاث» في السطر التاسع من الشاهد باللوحة رقم ٦) وانظر كلمة «الا» في السطر الثامن من الشاهد باللوحة رقم ١١).

حرف ي: جاء خالياً من الزخرفة في بعض الأحيان، كما جاء أحياناً أخرى مصحوباً بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه نحو اليسار أو جاء مصحوباً بنهاية ذات حركية قريبة من نصف الدائرة [٣] (انظر كلمة «سعدي» في السطر السابع من الشاهد باللوحة رقم ٦) وتارة أخرى جاء مصحوباً بورقة نباتية في نهايته. (انظر كلمة الفارسي الواردة في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم ٧).

---

(١) المصدر السابق - حرف «و» في حالة المفرد أو نهاية الكلمة.
(٢) المصدر السابق - حرف «لا» في حالة المفرد أو في نهاية الكلمة.

(٣) انظر لوحة رقم (١٦) «الخط الكوفي الصقلي في القرن الخامس الهجري» - حرف «ي» في حالة المفرد ونهاية الكلمة.

من هذا التحليل يتجلى لنا أن الخط في القرن الخامس الهجري بالجزيرة قد تطور في كل شيء، فقد زادت رقة الحروف وابتعدت إلى حد كبير عن الخشونة والغلظ، فقد صارت نسبة عرض الألف إلى طولها لا تقل عن ١ : ٨ في أغلب الأحيان وهي نسبة رشيقة بلا شك أما من حيث الحركة فقد ظهرت بشكل ملحوظ في جميع الحروف تقريباً وفي معظم مواقعها من الكلمات، كما أن نسبة التوريق التي لحقت بالحروف قد زادت زيادة كبيرة بحيث تناولت معظم الحروف، إلى جانب وضوح الورقة النباتية ودقة رسمها وانسجام اتصالها بالحرف

ونلاحظ أيضاً تنوع أشكال الوصلات بين الحروف، فنجد النجمة السداسية [١] والزهرة القريبة من الطبيعة[٢] والزهرة ذات الفروع النباتية في أعلاها [٣]، وقد تعددت أنواع الخط الكوفي هنا فقد رأينا بشائر الخط الكوفي المجدول [٤] وبعض الحروف المزواة[٥] إلى جانب الخط المتقن النهايات والمورق اللذين سبق أن رأيناهما في القرنين السابقين بالجزيرة.

واتسع نطاق زخرفة أرضية النقش فقد ظهرت في بداية القرن الخامس الهجري بعض دوائر مطموسة صغيرة قليلة العدد، ثم زادت زخرفة الأرضية غنى فصاربها وريدات صغيرة على شكل مع بعض وريقات نباتية صغيرة وكذا بعض الفروع النباتية إلى جانب الدوائر المطموسة الصغيرة[٦]

وحفلت بعض شواهد القبور في هذا القرن بزخارف متنوعة في إطاراتها بينا أنواعها وأشكالها انظر شكل (٣).

---

(١) انظر كلمة الله الواردة في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد رقم (٨).

(٢) انظر كلمة الله الواردة في السطر الأول من الوجه الأول في الشاهد باللوحة رقم (١٠).

(٣) انظر كلمة الله الواردة في السطر الأول في الشاهد باللوحة رقم (١٣).

(٤) انظر كلمة الله الواردة في السطر الأول في الشاهد باللوحة رقم (٨).

(٥) انظر كلمات «بسم، صلى، الله، على، ذايقة الواردة في السطر الأول من الوجه الاول للشاهد باللوحة رقم(١٠).

(٦) تجد كل هذه الزخارف في أرضية الشاهد باللوحة رقم (١٥أ).



ثـانيـًا :

بعد الغـزو النورمـانـدي

الخطّ العربي في العصر النورماندي

القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)

تميز هذا القرن بظهور نوع جديد من الخط بالجزيرة هو خط النسخ إلى جانب الخط الكوفي الذي ألفناه بها في القرون السابقة لهذا صار من الضروري أن نعرض لكل نوع من الخط على حدة ولنبدأ بدراسة الخط الكوفي لنعرف ما طرأ عليه من تطور ثم نتبعه بدراسة خط النسخ.

أولاً: الخط الكوفي:

شاءت الظروف الطيبة أن تحفظ لنا الأيام عدداً لا بأس به من الوثائق الخاصة بالقرن السادس الهجري وهذه الوثائق عبارة عن نقوش على شواهد قبور إسلامية ونقوش على قصور نورماندية مؤرخة البناء ، فضلا عما جاء من نقوش كتابية عديدة بين زخارف سقف الكابلا بالاتينا ، وقد توفر لدينا تسعة شواهد قبور مؤرخة وجدت في الجزيرة وهي الآن موزعة بين متاحفها [(١)]. نشر بعضها «أماري» و بعضها ينشر هنا لأول مرة ، وقد أمكنني العثور على شاهدين من هذه المجموعة لم يسبق أن نشر عنها شيء وذلك عندما كنت أتجول في مدن الجزيرة للتعرف على كل ما يخدم بحثي هذا وكلا الشاهدين مؤرخ بسنة ٥٢٣ هـ [(٢)].

(١) شاهدت هذه الشواهد بنفسي في متاحف مدن (بالرمو وترميني وترابانى) عند زيارتي للجزيرة.
(٢) انظر اللوحتين رقم (١٨، ١٩).

ولما كانت شواهد القبور الاسلامية في هذا القرن قد حفظت لنا ما عليها من الخط الكوفي بشكل يفضل كثيراً حالة النقوش الموجودة على القصور النرماندية فضلاً عن تنوع عباراتها فقد آثرت أن أعتمد في دراستي التحليلية للخط الكوفي في هذا القرن على شواهد القبور الاسلامية لنقف على مدى التطور الذي وصل إليه هذا الخط في القرن السادس الهجري.

وسأعرض هنا لهذه الوثائق الكوفية الخط سواء كانت شواهد قبور أو نقوش كتابية تزين بعض القصور النرماندية وسقف الكابلا بالاتينا وإطار عباءة التتويج الشهيرة.

(أ) شواهد القبور

الشاهد الأول: [1] (لوحة رقم ١٧) **النص:**

الوجه الأول:

١) .... الرحمن الرحيم صلى الله على النبي [2] محمد واله وصحبه وسلم تسليما كل نفس ذايقة...

٢) .... ن اجوركم يوم القيامة فمن زحزح عن النار وادخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا....

الوجه الثاني:

١) .... (الـ)ـغرور لله العزة والبقا وعلى خلقه كتب الفنا وفى رسول الله اسوة وعزا هذا قبر ابو [3]

٢) .... خلف الكماد توفي يوم السبت في العشر الاول من سنة سبع عشرة وخمسماية [4] رحمه ا..

---

(١) محفوظ حاليا بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار ببالرمو وقد نشر هذا الشاهد الأستاذ أماري: راجع

Amari, Doc., per Service, Epigrafi, parte II Tav. VII, No. I

(٢) كتبت «النبى» و بذا يكون بها سنة زائدة في الكتابة وصحتها النبي

(٣) وردت هكذا وصحتها «أبي» لوقوعها «مضافاً إليه»

(٤) هذه هي أقدم وثيقة عثرنا عليها من القرن السادس الهجري بالجزيرة وهي ترجع لسنة ٥١٧هـ.

الشاهد الثاني: ـ (١) (لوحة رقم (١٨) النص:

١) بسم الله الرحمن الرحـ(ـيم)

٢) وصلى الله على محمد و

٣) اله وصحبه قل هو انبا (٢)

٤) عظيم انتم عنه معر

٥) (ظـ) ـون (٣) هذا قبر علي

٦) (..) بن (٤) ابراهيم بن خلف الغر

٧) (نـ) ـا طي الاندلسي (٥) توفى

٨) (فـ) ـي التاسع من ربيع الا

٩) خر سنة ثلاث وعشرين

١٠) وخمس مائة (٦) رحم الله

يلاحظ على هذا الشاهد وضوح التأثير المغربي في النطق فقد جاء في السطر الثالث كلمة «انبا» وصحتها «نبا» ولكن النقاش هنا كتب الكلمة كما تنطق تماماً في بلاد المغرب وقد لاحظت ذلك بنفسي لمعاشرتي لأهل المغرب و يزكي هذا التأثير و يؤكده أن النقاش كتب كلمة «معرظون» في السطر الرابع والخامس من الشاهد وصحتها «معرضون» وكتابته هكذا تدل على تأثره الكبير ببلاد المغرب فالمغاربة ينطقون الضاد ظاء وقد سبق أن رأينا مثل ذلك على شاهد قبر من القرن الخامس في الجزيرة انظر لوحة رقم ١٠)

---

(١) هذا الشاهد محفوظ بمتحف مدينة «تراباني» تحت رقم ١٢٦/٤٢٦، وأنشره لأول مرة. و بناء على مستندات المتحف فان هذا الشاهد قد عثر عليه في المنطقة المحيطة بهذه المدينة وهو حالياً ضمن محتويات متحف مدينة Trapani بالجزيرة.

(٢) وردت هكذا مما يدل على مدى تأثر الخطاط بالنطق المغربي في تونس

(٣) هذا دليل آخر لظهور التأثير المغربي.

(٤) لا ندري هل كتبت كلمة «ابن» بألف أم بدونها وذلك لوجود كسر في أول السطر

(٥) نسبة المتوفى إلى غرناطة والأندلس تدل على وجود عناصر أندلسية بالجزيرة خلال القرن السادس للهجرة ــ راجع ما كتب عن هذا في المقدمة

(٦) كتبت هكذا وصحتها خمسمائة.

الشاهد الثالث: [1] (لوحة رقم ١٩) **النص:**

١) بسم الله الرحمن الرحيم
٢) وصلى الله على النبى محمد و
٣) اله وسلم تبارك الذي انشا (٢) جعل لك
٤) خير (٣) من ذلك جنات تجرى من
٥) تحتها الانهار وجعل لك قصور
٦) ا هذا قبر ميمونة بنت محمد
٧) الناد توفيت فى شهر صفر من سنة
٨) ثلاثة وعشرين وخمساية رحمة.

الشاهد الرابع: [4] (لوحة رقم ٢٠) **النص:**
أ ــ الأوسط:

١) ى النبى وعلى اله وسلم
٢) وما جعلنا لبشر من قبلك ا
٣) لخلد افام (٥) مت فهم
٤) الخالدون كل نفس ذا يقـ(ـة) الموت
٥) هذا قبر الشيخ ابو محمد (٦) عبد ا

---

(١) محفوظ حالياً بمتحف مدينة تراباني. وقد عثر عليه في المنطقة بناء على مستندات المتحف المذكور، وقد وجدت هذا الشاهد ضمن محتويات مدينة Trapani بالجزيرة تحت رقم ٤٢٠ وأنشره الآن لأول مرة.
(٢) وردت هكذا وصحتها «إن شاء»
(٣) وردت هكذا وصحتها خيراً لأنها واقعة مفعولاً به.
(٤) محفوظ حالياً بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو، وقد عثر عليه بالجزيرة بناء على مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة وقد سبق أن نشر الأستاذ أماري هذا الشاهد. راجع:
Amari, Doc., per serv., Epigrafi, parte II Tav., VI No. 4.R.
(٥) وردت هكذا وصحتها «أفإن مت» وقد كتبها النحات هنا حسب النطق اللفظي في القرآن.
(٦) وردت هكذا «ابو» وهي خطأ وصحتها «أبي» لوقوعها مضافاً إليه.

٦) لله بن ابى القاسم الحاجب (١) توفى يوم
٧) الخميس الخامس من شهر جمادى الا
٨) خر (٢) من سنة ارابع (٣) وعشرين وخمساية

ب ــ الجانب الأيمن:

١) تبارك الذي ان شا (٤) جعل لك .....

جـ ــ الجانب الأيسر:

..... يجعل لك قصورا الملك لله.

د) الشريط الدائري:

يمين: لله العزة والـ....

يسار: (ر) سول الله اسوة

الشاهد الخامس: (٥) (لوحة رقم ٢١) **النص:**

الوجه الأول:

١) بسم الله الرحمن الرحيم لله العزة والبقا وله ما ذرا و برا وعلى خلقه كتب الفنا وفي رسول الله صلى الله عليه وسلم اسوة وعزا

٢) الساعة اتية لا ريب فيها وان الله يبعث من في القبور رحم الله من قرا ودعا لها بالرحمة ولوالديها وجميع المسلمين.

---

(١) الحاجب، هو اسم لوظيفة القائم على الباب المتولي حفظه، و يقول ابن خلدون إن على الحاجب أن يصرف عن الحاكم الزوار الذين يضايقونه، راجع دائرة المعارف الاسلامية ترجمة وزارة المعارف ــ عدد ٦م ٧ مادة حاجب. وقد ذكر لنا ابن جبير في معرض حديثه عن وليم الثاني ملك صقلية أنه كان يستعمل المسلمين، وكان يثق بهم كثيراً و يسكن إليهم في أحواله والمهم في أشغاله، وكان منهم حرسه الخاص ووزراؤه وحجابه... مما يدل على أهمية صاحب هذا اللقب، راجع ابن جبير ــ الرحلة ص ٣٢٤ ــ ط. ليدن سنة ١٩٠٧ ــ الطبعة الثانية.

(٢) وردت هكذا وصحتها الآخرة.

(٣) وردت «ارابع» وهذا خطأ وصحتها «أربع»

(٤) وردت هكذا وصحتها «شاء»

(٥) محفوظ حالياً بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك بالرمو وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار بعاصمة الجزيرة وقد نشر هذا الشاهد الأستاذ «أماري»

Amari, Doc., per Serv., Epigrafi parte II Tav., VII No. 2.

الوجه الثاني:

١) هذا قبر القائد [١] محيا بن عبد الله قدس الله روحه توفى يوم السبت الثامن عشر من شهر جماد الاخر سنة احدى وثلا ثين وخمسماية وهويشهد لا اله الا الله وان محمدا عبد الله ورسوله.

٢) ارسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون وان الجنة حق وان النار حق وان البعث وان.

لهذه الوثيقة أهمية خاصة فهي تدلنا على أن شواهد القبور كانت في العهد النورماندي تعد في كثير من الأحيان قبل الوفاة، وتنقش عليها صيغة متداولة مناسبة لمقام الوفاة و يترك فراغ لكتابة اسم المتوفى وتاريخ الوفاة في حالة الموت يدل على ذلك أننا نجد عبارة «دعا لها» الواردة على الشاهد تشير إلى أن هذا الشاهد كان قد أعد لامرأة ثم استعمل لرجل، ولعل هذا يدل بوضوح على أن النحاتين كانوا يعدون هذه الشواهد للبيع منقوش عليها العبارات المناسبة العامة فقط. و يؤكد هذا أيضاً أننا نجد المسافة بين كلمتي قبر، إله محشوة باسم المتوفى وتاريخ الوفاة ومكتوبة بخط غير متجانس مع بقية الخط على الشاهد. (انظر هذا الشاهد باللوحة رقم ٢١).

الشاهد السادس: [٢] (لوحة رقم ٢٢) النص:

الوجه الأول:

١ — بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على النبى محمد واله وسلم كل نفس ذايقة الموت وانما توفون اجوركم يوم القيامة فـ....

٢ — زحزح عن النار وادخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا الا متاع الغرور هذا قبر امة الرحمن ابنت [٣] محمد ابن فاس توفيت اول ....

---

(١) شاع لقب القائد أيام النورمانديين فشمل ناساً من العرب والبربر وأشخاصاً من أجناس أخرى، وخرج عن مدلوله العسكري، وأصبح يدل على درجة مدنية تقع في المرتبة دون الأمير، وكان لقب الشيخ والقائد مستعملاً منذ عهد الولاة الكلبيين في الجزيرة، ففي خبر عن جعفر بن الأكحل أنه استخف «بقوادهم وشيوخ البلاد» انظر — إحسان عباس: العرب في صقلية ص ١٤٤. ط. دار المعارف بمصر، عن ابن الأثير في المكتبة العربية الصقلية ص ٢٧٤.

(٢) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو. وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة بناء على مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة هذا وقد نشره «أماري» راجع:

Amari, Doc., per Serv., Epigrafi Parte II Tav., VIII No. I

(٣) وردت هكذا وصحتها «ابنة» أي بالتاء المربوطة.

الوجه الثاني:

.... (يـ)ـوم الاحد لسبع خلون من سنة ستين وخمسمائة وهى....

الشاهد السابع[1] : (لوحة رقم ٢٣) النص:

١) بسم اللـه ا
٢) لرحمن الرحيم
٣) صلى اللـه على
٤) النبى محمد وا
٥) له وسلم
٦) هذا قبر ا
٧) عمر [2] ابن [3] على
٨) ابن حسان ابن
٩) سعيد الهر؟
١٠) يس ؟ توفى سنة
١١) سته [4] وستين
١٢) وخمسماية [5]

الشاهد الثامن : [6] (لوحة رقم ٢٤) النص:

(أ) الأوسط:

١) بسم اللـه الر
٢) حمن الرحيم وصلى اللـه

---

(١) محفوظة حالياً بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو. وقد عثر على هذا الشاهد بالجزيرة حسب مستندات إدارة حفظ الآثار بالعاصمة وقد نشره «أماري» راجع:
Amari, Doc., per Serv., Epigrafi parte II Tav., VIII No., 5

(٢) جاءت «اعمر» وصحتها «عمر» واضافة الألف الأولى تأثير مغربي في النطق.
(٣) «ابن» وردت دائماً مصحوبة بالألف سواء في أول الكلمة أو في آخرها أو جاءت بين اسمين.
(٤) وردت هكذا وصحتها «ست».
(٥) وردت منفصلة وصحتها خمسمائة.
(٦) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو وهو مما عثر عليه من شواهد قبور بالجزيرة. هذا وقد سبق للأستاذ أماري نشر هذا الشاهد راجع:
Amari., Doc., per Serv., Epigrafi, parte II Tav., X No. 1

٣) على النبى محمد وعلى

٤) اله وسلم تسليما لله

٥) العزة والبقا وعلى خلقه كتب الفنا

٦) ولكم في رسول الله اسوة حسنة هذا قبر

٧) ميمونة بنت حسان بن علي الهذلي عرف ابن السوسي

٨) توفيت رحمة الله عليها يوم الخميس السادس

٩) عشر من شهر شعبان الكاين من سنة تسع وستين وخمسماية

١٠) وهي تشهد ان لا اله الا الله وحده لا شريك له

(ب) الجانب الأيمن:

انظر بعينك هل في الأرض من باقي [١] أو دافع الموت أو للموت من

(جـ) الجانبي العلوي:

واقي [٢] الموت أخرجني قصراً فيا اسفي لم ينجني منه ابوابي وأغلا

(د) الجانبي الأيسر:

قي وصرت رهنا بما قدمت من عمل محصا علي وما خلفته باقي [٣]

(هـ) الركن الأيسر:

يا من را [٤] القبر انى قد بليت به والترب غبر اجفاني واماقي في مضجعي

(و) الركن الأيسر:

ومقامي في البلا عبر وفي نشوري إذا ما جيت خلاقي أخي فجد وتب.

يلاحظ أن ما جاء في جوانب هذا الشاهد وفي أركانه عبارة عن أبيات شعرية من البحر الطويل وكلها موزونة وزناً صحيحاً ومقفاة. وقد كتبت هذه الأبيات هنا من

---

(١) وردت هكذا وصحتها «باق».

(٢) وردت هكذا وصحتها «واق»

(٣) وردت هكذا وصحتها «باق»

(٤) وردت هكذا وصحتها «رأي»

غير اعتبار لوحدة البيت فجاءت أحياناً تكملته في السطر التالي متصلة بالبيت الذي يليه. وقد ختمت هذه الأبيات وثلاث كلمات من بيت لم يتم وذلك لانتهاء المكان للنقش. وهذه الأبيات مناسبة لمقام الموت من حيث معناها وما فيها من عظة وتوبة.

و يلاحظ أيضاً وقوع النقاش في بعض الأخطاء الهجائية فقد كتب كلمة قصراً «ويجب أن تكون قسراً» بمعنى كرهاً، كما كتب كلمة «محصاً» بالألف وهي طبقاً للقاعدة تكتب بالياء، كذلك كتب كلمة «را» ويجب أن تكون رأى كتابة ونطقاً حتى يستقيم وزن البيت.

وبهمنا أن نشير إلى أننا لم نلاحظ استعمال الشعر في نصوص شواهد القبور في غير صقلية في الفترة المعاصرة على الأقل، مما يدل على ازدهار الشعر في هذه الجزيرة وترديده بكثرة على أفواه الناس في العهد النورماندي.

الشاهد التاسع (١) : (لوحة رقم ٢٥) النص:

الوجه الأول:

بسم الله الرحمن الرحيم صلى الله على النبى محمد واله وسلم.

الوجه الثاني:

هذا قبر الحسن بن عبد القادر؟... محمد بن عبد العزيز (٢) الثامن من.....
سنة خمس وثلثين وخمساية.

---

(١) محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو. وهو مما عثر عليه بالجزيرة. وقد سبق أن نشر صورته الأستاذ أماري ولم يقرأ نصه راجع: Amari, Doc., per Serv., parte II Tav., VII No. 23

(٢) بصرف النظر عن كتابتي في هذا الجزء فالمهم هنا هو التاريخ، وقد استطعت قراءته.

(ب) النّقوش الكتابيّة الأخرى

النقش الأول: (١)

نراه على عباءة التتويج التي نسجت في عاصمة صقلية سنة ٥٢٨ هـ/ سنة ١١٣٣م منسوج فيه بالخيوط الذهبية الكتابة الكوفية الآتي نصها:

«مما عمل للخزانة الملكية المعمورة بالسعد والاجلال والمجد والكمال والطول والافضال والقبول والاقبال والسماحة والاجلال والفخر والجمال و بلوغ الأماني والآمال وطيب الايام والليالي بلا زوال ولا انتقال بالعز والدعاية والحفظ والحماية والسعد والسلامة والنصر والكفاية بمدينة صقلية سنة ثمان وعشر ين وخمسماية» (٢)

النقش الثاني: (٣) (لوحة رقم ٢٦)

نقرأه في سقف الكابلا بالا تينا. وقد جمع لنا «أماري» هذه الكلمات فيما يلي:

كفاية — ظفر — تأييد — كفى — بركة — اجمال — طيب — سعادة — متواصلة — قائم — دائم — نعمة — تأبد — غبطة — إجلال — افضال — كاملة — كمال — عز — سعد — حماية — ثمر — حفظ — دعاية — سلامة — عافية — شاملة — اقبال — نصر.

وقد ساق لنا أماري كذلك بعض العبارات المتجانسة الواردة على سقف الكابلا بالا تينا وإليك بعضاً منها:

الدعاية والنصر — والسلامة والظفر والحماية والظفر — والحفاية والنصر والسلامة والجمال والثمر والجمال. النصر والكفاية والقبول والدعاية واليمن و بالشكر الكامل.. والنصر سنة.....ماية وألف. (٤)

---

(١) انظر اللوحة رقم ٤٣

(٢) انظر (جزء ٨ ص ١٨٤ ورقم ٣٠٥٨ من Repertoire .
والدكتور زكي محمد حسن — كنوز الفاطميين ص ١٤٢ — طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٧.

(٣) انظر اللوحة رقم ٢٦ على سبيل المثال.

(٤) انظر Amari, Epigrafi Arabiche Di Sicilia – Parte Prima Isc., Edili. Tav., 3, 4.

النقش الثالث [1] (لوحة رقم ٢٧)

نراه في الشريط العلوي «بقصر العزيزة» بمدينة بالرمو وهو القصر الذي بدأ في إنشائه الملك وليم الأول وأتمه وليم الثاني. وسأكتفي هنا بعرض صورة هذا النقش الذي نقله إلينا أماري. وقد حاولت تصوير هذا النقش بنفسي عندما كنت في الجزيرة، لكنه حيل بيني وبين ذلك لقيام أعمال الترميم والتجديد بالقصر. وواضح من الصورة الحالية صعوبة الوصول إلى دراسة مفيدة من نقوش هذا المبنى.

ولما كانت هذه النقوش النورماندية الثلاثة لا تختلف في جوهر الخط الذي عليها عن الوثائق الاسلامية السابق الاشارة إليها فضلا عن سوء حال النقوش النورماندية لاسيا النقوش الواردة على كورنيش قصر العزيزة، فقد رأيت الاكتفاء بدراسة تفصيلية للخط الكوفي في العصر النورماندي من واقع شواهد القبور المؤرخة والتي تتضح فيها معالم الحروف والكلمات بصورة أقوى وهي في نفس الوقت معاصرة للوثائق النورماندية الأخرى.

من هذا الاستعراض نستطيع أن ندرك أن هناك تطوراً مستمراً في الخط الكوفي بالجزيرة بالنسبة لخط القرون السابقة، على الرغم من وجود بعض الضعف في الخط على بعضها (٢). فقد لاحظت على الشاهد المؤرخ سنة ٥٦٦ هـ هبوطاً في مستوى خطه عن بقية شواهد القرن السادس الهجري،و يرجع ذلك في نظري إلى أن المتوفى قد يكون فقيراً مما يجعل أهل المتوفى يكتفون بنقاش متواضع، فضلاً عن احتمال العثور على هذا الشاهد في الريف ومعروف أن مستوى الخط في المدن يكون أرقى منه في الريف،إلا أنه ينبغي علينا أن ندرك أن المعوّل عليه في الحكم يقع على الأمثلة الممتازة التي حصلنا عليها، فهي التي تشير إلى المستوى العالي الذي وصل إليه الخط في هذا القرن سواء من حيث رسم الحرف أو زخرفته ولكي نوضح هذه الحقيقة قمنا بعمل أبجدية مفصلة للخط الكوفي في القرن السادس الهجري (لوحة رقم ٢٨) نستخلص منها ما يأتي.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٢٧ نقلاً عن Amari, le Epigrafi A., Di Sicilia Classe 1 A Iscrizione Edili Tav., VI.

(٢) انظر اللوحة رقم ٢٣.

حرف أ: ازدان بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليمين أو إلى اليسار عند وروده مفرداً كما انشق أعلاه في كثير من الأحيان (انظر كلمة «أسوة» في السطر الأول للوجه الأول من الشاهد باللوحة رقم (٢١)، أما عند وروده في نهاية الكلمة فقد جاء غالباً مصحوباً بزخرفة قوامها فرع نباتي مورق (انظر كلمة «القيامة» في السطر الثاني للوجه الأول من الشاهد باللوحة رقم (١٧) أو بنصف رمح يتجه إلى أسفل (انظر كلمة خمسائة في السطر الثاني للوجه الثاني من الشاهد باللوحة رقم (١٧) أو إلى اليمين [١]، كما انشق أعلاه في بعض الأحيان (انظر كلمة «الفنا» في السطر الأول للوجه الأول من الشاهد باللوحة رقم (٢١).

حروف ب، ت، ث: جاءت مصحوبة بزخرفة قوامها نصف رمح متجه إلى اليمين أو إلى اليسار عند ورودها مفردة. أما عند ورودها في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها فقد جاءت رؤوسها غالباً بالأشكال التالية: [٢] (انظر كلمة «بسم» في الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (٢٥)، كما جاءت أحياناً مصحوبة برأس ذات نصف رمح عادي يتجه يميناً تارة و يساراً تارة أخرى.

حرف ج، ح، خ: خلت من الزخرفة عند ورودها مفردة، أما في وسط الكلمة فقد لحقتها زخرفة على شكل [٣] أو على شكل فرع نباتي قريب من شكل المحلاق [٤] (انظر الشاهد باللوحة رقم (١٧) المؤرخ بسنة ٥١٧ هـ كلمة «محمد» في السطر الأول من الوجه الأول) أو زخرفة قوامها ورقة نباتية في نهاية الحرف العلوي وفرع نباتي مورق في أوله [٥] (انظر الشاهد رقم (٢٢) المؤرخ بسنة ٥٦٠ هـ كلمة «محمد» في السطر الأول من الوجه الأول). أو زخرفة مشقوقة الأعلى على

(١) انظر لوحة رقم ٢٨ «الخط الكوفي بصقلية في القرن السادس الهجري» حرف أ في نهاية الكلمة.

(٢) انظر لوحة رقم ٢٨ (المصدر السابق) — حرف ب في مختلف مواقعه.

(٣) المصدر السابق — حرف ح في أول الكلمة.

(٤) المصدر السابق — حرف ح في وسط الكلمة. الحرف مصحوب بمحلاق.

(٥) المصدر السابق — حرف ح في وسط الكلمة.

شكل (١) (انظر كلمة «محمدا» في السطر الأول للوجه الثاني من اللوحة رقم (٢١).

حرفا د، ذ: لحقهما زخرفة قوامها فروع نباتية مورقة أحياناً،(٢)) (انظر كلمة «محمد» في السطر الأول للوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧). وفي بعض الأحيان جاء الحرف في نهايته انشقاق (٣)) وذلك عند وروده في نهاية الكلمة أما عند وروده مفرداً فقد جاء غالباً خالياً من كل زخرفة وفي أحيان قليلة جاء على شكل (٤) (انظر كلمة الكاد في السطر الثاني للوجه الثاني باللوحة رقم (١٧).

حرفا ر، ز: جاء الحرف بزخرفة قوامها ورقة نباتية في نهايته المستطيلة (٥) أو بذراع طويل ينثني في أعلاه (٦) وذلك عند وروده غالباً في نهاية الكلمة (انظر كلمة «رحم» في السطر العاشر من الشاهد باللوحة رقم (١٨) أما عند وروده في حالة المفرد فقد صحبته غالباً ورقة نباتية أو انشقاق في نهايته أو استطالة تنتهي بنصف رمح يتجه إلى أسفل (٧) ونادراً ما ورد الحرف خالياً من أي زخرفة.

حرفا س، ش: صحبتها زخرفة قوامها فرع نباتي يخرج منه ورقتان يمنى و يسرى (٨) عند ورود الحرف مفرداً (انظر كلمة «فاس»في السطر الثاني من اللوحة رقم (٢٢) أما عند وروده في أول الكلمة أو وسطها فقد جاء بزخرفة بسيطة عبارة عن نصف رمح يتجه إلى اليسار، بل جاء أحياناً خلواً من هذه الزخرفة البسيطة أيضاً وعند وروده في نهاية الكلمة جاء غالباً بزخرفة قوامها فرع نباتي ينتهي بورقة نباتية (٩) (انظر كلمة «نفس» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧). وفي أحيان قليلة جاء خلواً من الزخرفة تماماً.

---

(١) المصدر السابق — حرف ح في وسط الكلمة.

(٢) انظر لوحة رقم ٢٨ «الخط الكوفي بصقلية في القرن السادس الهجري» حرف د في نهاية الكلمة.

(٣) المصدر السابق حرف د في نهاية الكلمة.

(٤) المصدر السابق — حرف د في حالة المفرد.

(٥) المصدر السابق — حرف ر في نهاية الكلمة

(٦) المصدر السابق — حرف «ر» في نهاية الكلمة

(٧) المصدر السابق — حرف «ر» في حالة المفرد

(٨) المصدر السابق — حرف «س» في حالة المفرد

(٩) انظر لوحة رقم (٢٨) الخط الكوفي بصقلية في القرن السادس الهجري — حرف «س» في نهاية الكلمة.

حرفا ص، ض: عند ورودهما في أول الكلمة لحقت بهما أحياناً زخرفة قوامها فرع نباتي ينتهي ببعض الأوراق، يخرج من ذؤابة صغيرة تأتي في أعلى الحرف من الجهة اليمنى (١)، (انظر كلمة «صلى» في السطر الأول للوجه الأول من شاهد القبر باللوحة رقم (١٧) المؤرخ بسنة ٥١٧ هـ) وأحياناً جاء الحرف خالياً من الزخرفة تماماً اللهم إلا من هذه الذؤابة المشار إليها سابقاً، بل خلا في بعض الأحيان منها أيضاً (انظر كلمة «صلى» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (١٨).

حرفا ط، ظ: صحبتها زخرفة قوامها شكل [شكل] أو [شكل] (٢) (انظر كلمتي «عظيم والغرناطي» في الشاهد باللوحة رقم (١٨).

حرفا ع، غ: عند ورودهما مفردين أو في نهاية الكلمة لم يزخرفا، أما عند ورودهما في أول الكلمة أو وسطها فقد لحقت بهما في كثير من الأحيان زخارف قوامها فروع نباتية تنتهي بأوراق (٣) (انظر كلمة «على» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧) كما لوحظ أحياناً أن الحرف «ع» عند وروده في وسط الكلمة اتخذ أشكالاً متعددة متأثرة بالناحية الهندسية (٤) (انظر كلمة «جعلنا» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٠) كما تأثر بذلك أيضاً عند وروده في آخر الكلمة (انظر كلمة «اربع» في السطر الثامن من الشاهد باللوحة رقم (٢٠)

حرف ف: جاء فقيراً بصفة عامة في زخرفته فلم تلحق به زخارف نباتية إلا قليلاً (انظر كلمة «نفس» الواردة في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧) وإنما تأثر شكله برسم هندسي فجاء أحياناً مربع الشكل تقريباً أو معيناً (٥) (انظر كلمة نفس في السطر الرابع من الشاهد باللوحة رقم (٢٠)، كما تدببت رأسه في بعض الأحيان ولحقت به زائدة على شكل رمح يتجه إلى اليسار (٦) (انظر كلمة «فاس» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم٢٢).

---

(١) انظر اللوحة السابقة حرف «ص» في أول الكلمة ووسطها.

(٢) انظر اللوحة السابقة — حرف «ط» في أول الكلمة ووسطها.

(٣) المصدر السابق — حرف «ع» في أول الكلمة ووسطها.

(٤) المصدر السابق — حرف «ع» في وسط الكلمة

(٥) انظر لوحة رقم ٢٨ الخط الكوفي بصقلية في القرن السادس الهجري — حرف «ف» في وسط الكلمة.

(٦) المصدر السابق — حرف «ف» في أول الكلمة.

حرف ق: ورد خالياً من أي زخرفة نباتية، وإنما تأثر بالطابع الهندسي [1] (انظر كلمة «القيامة» في السطر الأول من الشاهد باللوحة (٢٢) وشيء من التدبب في أعلاه بصفة عامة.

حرف ك: صحبته زخرفة قوامها الأشكال الآتية: (٢) (٣) (٤) ونادراً ما جاء خالياً من أي زخرفة.

حرف ل: ازدان بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار غالباً، وفي بعض الأحيان يتجه إلى اليمين، كما جاء بزخرفة قوامها ورقة نباتية مشقوقة على شكل أو ورقة تشبه إلى حد ما نصف سعفة نخيلية تقريباً (انظر كلمة «الغرور» في السطر الثاني من الشاهد رقم (٢٢). كما يلاحظ أن أعلى الحرف كثيراً ما تقوس تقوساً كبيراً أو صغيراً أو تزوى، كما ارتبط الحرف بغيره بواسطة وصلة جميلة أكثر تطوراً من جميع الوصلات التي رأيناها في القرون الماضية، وقد جاءت هذه الوصلات بأشكال مختلفة مثل ، (انظر كلمتي «الله في السطر الأول من الشاهد باللوحة رقم (٢٢).

حرف م: صحبته زخرفة قوامها «نصف رمح» يتجه إلى اليسار في حالة ورود الحرف مفرداً كما جاء مصحوباً بفرع نباتي[5] — غالباً — عند وروده في آخر الكلمة أو في حالة المفرد (انظر كلمة «بسم» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (٢١)، أما في حالة وروده في وسط الكلمة أو أولها فقلما تلحق به زخرفة تقريباً إلا نادراً حيث نجد ذؤابة طويلة تخرج منه [6]) أو يلحق به فرع نباتي مورق (انظر كلمة «وما الحياة» في السطر الثاني من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧).

(١) انظر المصدر السابق — حرف «ق» في وسط الكلمة.
(٢) و(٣) المصدر السابق — حرف «ك» في أول الكلمة.
(٤) المصدر السابق — حرف «ك» في وسط الكلمة.

(٥) انظر لوحة رقم ٢٨ — حرف «م» في آخر الكلمة.
(٦) المصدر السابق — حرف «م» في وسط الكلمة.

حرف ن: جاء غنيا بزخارفه بصفة عامة، فقد لحقته زخرفة قوامها ورقة نباتية [1] (انظر كلمة «الرحمن» في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (٢١) أو ورقات خارجة من فرع نباتي على شكل محلاق [2] (انظر كلمة «عن» في السطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٢) وقلما اكتفى الحرف بزخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار أو إلى اليمين.

حرف هـ: ورد غنيا بزخرفته فقد صحبته إما ورقة نباتية أو فرع نباتي ينتهي بأوراق صغيرة على شكل محلاق [3] (انظر كلمة «هذا» بالسطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٢) كما جاء مشقوق النهاية في أعلاه أو مصحوباً بذؤابة منثنية إلى اليمين أو إلى اليسار [4] (انظر كلمة «فهم» بالسطر الثالث من الشاهد باللوحة رقم (٢٠).

حرف و: جاء مصحوباً بزخرفة قوامها ورقة نباتية أو فرع نباتي ينتهي بأوراق صغيرة على شكل محلاق (انظر كلمة «الغرور» بالسطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٢) كما جاء أحياناً بورقة نباتية أو مشقوق النهاية، وفي حالات نادرة جاء الحرف خالياً من الزخرفة اللهم إلا بعض التدبب في أعلاه.

حرف لا: جاء مصحوباً بزخرفة قوامها نصفا رمح متنافرين [5] أو نصف رمح في أحد الذراعين وفرع نباتي في الذراع الآخر بشكل قريب من المحلاق [6] (انظر كلمة «الا متاع» بالسطر الثاني من الشاهد باللوحة رقم (٢٢) وجاء الحرف أحياناً باستقامة في أحد ذراعيه وانثناء في الآخر [7] انظر كلمة «الأول» بالسطر الثاني من الوجه الثاني للشاهد باللوحة رقم (١٧).

(١) المصدر السابق — حرف «ن» في حالة المفرد.
(٢) المصدر السابق — حرف «ن» في نهاية الكلمة.
(٣) المصدر السابق — حرف «هـ» في حالة المفرد أو في أول الكلمة.
(٤) المصدر السابق — حرف «هـ» — في أول الكلمة.
(٥) انظر لوحة رقم ٢٨ الخط الكوفي بصقلية في القرن السادس الهجري — حرف لا في حالة المفرد وفي آخر الكلمة.
(٦) المصدر السابق — حرف لا في حالة المفرد.
(٧) المصدر السابق حرف لا في المفرد.

حرف ي: صحبته زخرفة قوامها نصف رمح يتجه إلى اليسار في أغلب الأحيان كما شق هذا الحرف في نهايته العليا عند وروده في أول الكلمة ووسطها أحياناً وجاء الحرف أحياناً مصحوباً بفرع نباتي مورق عند وروده في وسط الكلمة [1] (انظر كلمة «تسليما» بالسطر الأول من الوجه الأول للشاهد باللوحة رقم (١٧) أما في نهاية الكلمة فجاء غالباً خالياً من الزخرفة تقريباً إلا في حالات قليلة جاء مصحوباً بشكل (٢) (٣)

من هذا التحليل للحروف وزخارفها يمكننا أن نعرف أن الخط الكوفي بالجزيرة خلال القرن السادس الهجري قد تنوع تنوعاً كبيراً فصار منه الخط الكوفي ذو الرؤوس المتقفة والكوفي المورق وشيء من الكوفي المزوي وشيء من الكوفي المجدول [4]، وشيء من الكوفي المزهر [5] وقلّما خلت الحروف من الزخرفة بصفة عامة. كما يمكننا القول بأن الخط قد تباعد بصفة عامة عن كل ما هو خشن، فقد بلغ القمة في الرقة، فصارت نسبة عرض الألف إلى طولها ١ : ٩ على الأقل بصفة عامة، وهي نسبة لم نعهدها من قبل بالجزيرة.

كما تميز الخط بالغنى في الحركة والمرونة، فليس هناك حرف لم يصبه تحوير ولو بسيطاً فضلاً عن أن زخرفة الخط بالأوراق النباتية بلغت حداً كبيراً من حيث دقة الورقة النباتية أو تحويرها وتطورها مع فرعها النباتي حتى صارت شبيهة بالحلاق في كثير من الأحيان وقد تنوعت الوصلات الزخرفية بين الحروف وتطورت عما كانت عليه في القرون الثلاثة الماضية بصفة عامة. وحفلت النقوش الكتابية بأنواع إضافية من الأشكال الزخرفية كالعقود والأشرطة ذات التوريقات أو اللآلىء كما حفلت أيضاً بزخارف مختلفة انتشرت في أرضيتها كالفروع النباتية أو الحبيبات ذات الأشكال المتنوعة أما الزخارف التي تزين هذه النقوش الكتابية فنراها في شكل (٦).

---

(١) المصدر السابق — حرف ي في وسط الكلمة.

(٢) المصدر السابق حرف ي في نهاية الكلمة. راجع كلمة «وفي» في السطر الأول من الوجه الثاني للشاهد رقم ١٧ المؤرخ بسنة ٥١٧)هـ

(٣) راجع كلمة «النبي» الواردة في السطر الأول من الوجه الأول للشاهد رقم (١٧) المؤرخ بسنة ٥١٧هـ)

(٤) انظر الشاهد باللوحة رقم (٢٥).

(٥) انظر الشاهد باللوحة رقم (٢٥).

ثانياً: الخط النسخ

ولم يكن الخط الكوفي وحده هو الذي ازدهر في العصر النورماندي، فإننا نرى لأول مرة في الجزيرة الخط النسخ منقوشاً على بعض القطع الأثرية، ولما كانت هذه القطع قليلة لا تصلح لأن تعطينا الخصائص المميزة للخط النسخ، فسوف أكتفي مضطراً بدراسة بعض الحروف لا سيما الرأسية، لأبيّن التطور الذي طرأ على هذا النوع من الخطّ بالجزيرة خلال هذا القرن بغية الاستفادة منها في إبعاد نسبة التحف التي لا تنسجم نقوشها النسخية معها حيث أنه من السهل التمييز بين الحروف الرأسية. أما نقوشنا النسخية التي توفرت لدينا فهي:

أ — نقش اللغات الثلاث (لوحة رقم (٢٩) الموجود بالقصر الملكي ببالرمو (١) والمؤرخ بسنة ٥٣٦ هـ أي من عهد الملك روجر الثاني ونصه العربي هو:

«خرج أمر الحضرة الملكية المعظمية الرجارية العلية أبّد الله أيامها وأيّد أعلامها بعمل هذه الآلة لرصد الساعات بمدينة صقلية المحمية سنة ست وثلاثين وخمسمائة».

ب — نقوش كتابية من قصر روجر الثاني بمدينة مسينا (٢) وهي محفوظة حالياً بمتحف Pallazzo Abatall (٣) بمدينة بالرمو (لوحة رقم (٣٢) وهي تشمل عبارات متكررة بعضها غير كامل «يا معشر الملك ادخلوه فانه دار الخلود» — «بالعز والجد الجديد والطالع السعد السعيد» — «رئيس المالكين رجار الملك العتيد — «.. (جـ)ـلال سكن الدور السعد في جنباته واليمن يشرق والـ(...)».

جـ — نقوش كتابية على مدخل قصر العزيزة (٤) بمدينة بالرمو الذي بدأ في إنشائه الملك وليم الأول وأتمه وليم الثاني (٥) (لوحة رقم ٣١).

---

(١) من مشاهداتي الخاصة في القصر الملكي النورماندي بصقلية وترتيب لغاته تنازلياً هو اللاتينية وتحتها اليونانية فالعربية و يسمى في الكتب الايطالية نقش اللغات الثلاث
انظر لوحة رقم ٢٩)

(٢) Amari: Sule Iscrizioni Arabiche Del Palazzo Regio Di Messina, Roma. 1881

(٣) من مشاهداتي الخاصة في متاحف مدينة بالرمو

(٤) من مشاهداتي الخاصة أثناء زيارتي لهذا القصر. يسمى هذا القصر بالايطالية Castello della Zisa

(٥) Casletto. Stefano , Monumenti della Sicilia Normanna

د — نقوش كتابية على كورنيش علوي يحيط بقصر القبة الذي بناه وليم الثاني [1] (لوحة رقم ٣٠) ونص هذا النقش كما يلي: بسم الله الرحمن الرحيم. «تامل وقف وانظر ترى خير ايوان لخير ملوك الارض غليالم الثاني، تقاصر عنه كل قصر، وقصرت مجالس(..) (وقـ)ـد فكر المستعزز بيومه تحق له ان لم يسـ(...)...حد (خبر؟) بايمن اوقات واسعد احيان وللسيد المسيح الف وماية وثمانون تتلوها بنهج حسا.. (حسان)، ولله حمد دائم يبق امد (آمد؟) كل ما اولاه (ولاة؟) من كل احسان والهم الدائم والعز... [2]

وقد قمت بعمل شكلين يبينان التطور الذي حدث لبعض الحروف خلال هذا القرن. الأول يتناول بعض الحروف الرأسية في النصف الأول من القرن السادس الهجري [3] والثاني يبين ما طرأ على هذه الحروف الرأسية من تطور في النصف الثاني من نفس القرن [4]، ومن هذين الشكلين نستخلص ما يأتي:

أولاً — تميز الخط النسخ بالجزيرة في النصف الأول من القرن السادس الهجري بأن حروفه الرأسية كانت سميكة في أعلاها رقيقة جداً في أسفلها بحيث تبدو في غير انسجام جمالي (انظر نقش اللغات الثلاث [5] ونقوش قصر روجر بمدينة مسينا [6]، فاذا ما كان النصف الثاني من هذا القرن وجدنا أن النسبة بين سمك أعلى الحرف الرأسي وأسفله تقاربت إلى حد كبير أي أن أعلى الحرف صار أسمك قليلاً من أسفله وتلاشى الفرق الكبير الذي عهدناه في النصف الأول من هذا القرن (انظر لوحة نقش مدخل قصر العزيزة رقم (٣١) كما نلاحظ زيادة في إتقان رسم الحرف بصفة عامة عما كانت عليه في النصف الأول من هذا القرن.

---

(١) يسمى هذا القصر حالياً (Castallo dalla Cuba)

(٢) انظر Amari Epigrafi Arabiohe di Sicilia, parte Prima Ibid., P. 78 – 79. Palermo. 1955

(٣) انظر لوحة رقم ٢

(٤) انظر لوحة رقم ٣

(٥) انظر لوحة رقم ٢٩ وانظر حرفي أ، ل في لوحة رقم ١

(٦) انظر لوحة رقم ٣٢

ثانياً — ازدانت أرضية الخط النسخ في النصف الأول من القرن السادس الهجري ببعض العناصر الزخرفية التي قوامها فروع نباتية تخرج منها أوراق محورة مثل (انظر زخارف أرضية نقوش قصر روجر الثاني بمسينا لوحة رقم (٣٢) أما في النصف الثاني من هذا القرن فقد ازدادت نسبة ظهور العناصر الزخرفية في أرضية النقش بحيث صارت تغطي الأرضية تقريباً (انظر نقش مدخل قصر العزيزة لوحة رقم ٣١) حيث نجد أنصاف مراوح نخيلية تشبه ما على الجص في زخارف قصر القبة «١» إلى جانب أوراق العنب.

والآن وقد انتهينا من دراسة الخط العربي بجزيرة صقلية في الفترة ما بين القرن ٣هـ، ٦هـ كأساس من أسس دراستنا التي نتوخى من ورائها التعرف على شخصية الفن الاسلامي بالجزيرة خلال هذه الفترة نرى أن ننتقل إلى الأساس الثاني من أسس هذه الدراسة ألا وهو دراسة الفنون الزخرفية ذات الطابع الفني الاسلامي بالجزيرة من التحف الموثوق بصحة نسبتها إليها تاريخياً خلال الفترة التي نحن بصددها، حتى نستكمل دراسة شخصية هذا الفن وخصائصه.

---

(١) انظر لوحة رقم ٤٠

الباب الثاني :

الفنون الزخرفية الإسلامية



الفنون الزخرفية الإسلامية

مقدمة

الواقع أننا فقراء للغاية في التحف المنقولة المؤرخة التي ترجع إلى الفترة الواقعة بين الفتح العربي والفتح النورماندي، فلم تكشف الأبحاث الأثرية —وهي لسوء الحظ قليلة في هذه الجزيرة — عن شيء منها مطلقاً، ومن يدري فربما في المستقبل القريب عندما توجه العناية إلى هذه المنطقة ينكشف الغطاء عن تحف منقولة مؤرخة تساعدنا على تكوين فكرة واضحة عن نشاط العرب الفني هناك فيما قبل الفتح النورماندي. أما الآن فنحن مضطرون إلى الاعتماد على التحف القليلة التي تنسب إلى العصر النورماندي على أساس ما تحمله من تاريخ أو على أساس وجودها في عمائر معروفة التاريخ.

ونستطيع أن نقسم هذه التحف من حيث مادتها إلى أقسام أربعة هي:

١ — المنسوجات لأنها تحمل تاريخاً واضحاً لا لبس فيه ولا إبهام.
٢ — الجص لأنه على عمائر نورماندية معروفة التاريخ وما زالت قائمة حتى الآن.
٣ — الحجر لأنه في عمائر نورماندية معروفة التاريخ أيضاً.
٤ — الأخشاب وهي مأخوذة من أبنية نورماندية ثابتة التاريخ.

والآن سنتعرض لكل نوع من هذه الأنواع بالوصف ثم التحليل الفني للوصول إلى ما تميزت به من خصائص فنية.

المنسوجات الصّقلية في العصر النورماندي

أسهب المؤرخون العرب في الحديث عن ازدهار صناعة النسيج في الجزيرة خلال حكم المسلمين لها [1] ، كما أشاروا إلى وجود صناعة نسيج متقدمة في فترة حكم النورمانديين [2] ، ولكن للأسف لم يصل إلينا مثال واحد من صناعة المسلمين خلال حكمهم للجزيرة يؤيد أقوال هؤلاء المؤرخين، وربما لو قامت حفائر في بعض أنحاء الجزيرة لأمدتنا ببعض الأمثلة.

على أننا في العصر النورماندي قد بقيت لنا قطعة واحدة مؤرخة بما عليها من كتابة كوفية لوحة رقم ٤٢) وهي المشهورة بعباءة التتويج.

وقبل أن نتناول هذه العباءة بالوصف والتعليق، أحب أن أشير إلى أن النصوص التاريخية العربية التي وصلتنا خاصة بالنسيج الصقلي خلال فترة حكم المسلمين

---

(١) ذكر لنا ابن حوقل الذي زار جزيرة صقلية سنة ٣٦٢هـ/٩٧٢م أنه رأى فيها صناعة متقدمة في النسيج فقال «إلى شيء من ثياب الكتان والحق فيها أحق أن يتبع، فإنه لا نظير لها جودة ورخصاً، و يباع مستعملها مما يقطع قطعين من الخمسين رباعياً (الرباعي هو ربع الدينار) إلى ستين رباعياً، فيزيد على ما يشتريه من أمثاله بمصر بالخمسين والستين ديناراً كثيراً». راجع ما كتبه ابن حوقل في كتابه «صورة الأرض» ص ١٣٠، ص ١٣١. ط. ليدن ١٩٣٨م كما ذكر المقريزي في شأن شهرة الجزيرة في تصدير النسيج الكثير حيث قال «إن الأميرة عبده ابنة الخليفة المعز لدين الله تركت فيما خلفته ثلاثين ألف شقة صقلية» راجع المقريزي، الخطط جزء ١ ص ٤١٥. كما نجد ناصر خسرو يحدثنا عما كانت تحمله سفن صقلية من نسيج الكتان فيقول «ويجلب من هناك (صقلية) كتان رقيق وثياب مقلمة يساوي كل واحد منها في مصر عشرة دنانير مغربية» راجع ناصر خسرو — الرحلة في مصر، ترجمة يحي الخشاب ص ٤٧ عند الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق، الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية ص ٥٨، القاهرة ١٩٤٢م.

(٢) يذكر لنا الرحالة ابن جبير وهو الذي زار صقلية سنة ٥٨٠هـ/سنة ١١٨٤م أي في عهد الملك النورماندي وليم الثاني «أنه تقابل مع يحي بن قنيان الطراز وكان يطرز بالذهب في طراز الملك غليالم الثاني» ثم تعرض لزي نساء مدينة بالرمو آنذاك فقال «وزي النصرانيات في هذه المدينة زي نساء المسلمين فصيحات الألسن ملتحفات متنقبات خرجن في هذا العيد المذكور وقد لبسن ثياب الحرير المذهب والتحفن اللحف الرائعة، وانتقبن بالنقب الملونة، وانتعلن الأخفاف المذهبة..» راجع ابن جبير — الرحلة — ص ٣٣٣ط. ليدن سنة ١٩٣٨م.

للجزيرة لا تذكر لنا إلا نوعاً واحداً من النسيج هو الكتان، أما الحرير فلم ترد عنه أية إشارة تدل على صناعته بالجزيرة في حين أن الوثائق غير الاسلامية تشير إلى أن صناعة النسيج الحريري لم تمارس بالجزيرة إلا في العهد النورماندي، وذهب Otto Von Freising إلى أن صناعة الحرير في صقلية لم تبدأ قبل سنة ١١٤٧م. وقد لخص لنا الأستاذ Otto Von Falke في كتابه «الحرير المزخرف» ما قاله Otto Von Freising فيما يلي:

"According to the trustworthy testimony of Otto Von Freising the silk weaving industry was not introduced into Palermo prior to the year 1147; this was due to King Roger II who upon his return from a campaign to greece, where he conquered Corinth, Thebes and Athens, brought back with him a group of greek silk weavers. He established them in this capital Palermo to instruct his own subjects in their art"(1).

ومعنى ذلك بناء على قول «أوتوفون فريزنج» أن دخول صناعة النسيج الحريري إلى صقلية كان مرتبطاً بالصناع اليونانيين الذين جلبهم روجر الثاني في حملته ضد الدولة البيزنطية، كما أن التوجيه في صناعة الحرير كان للصناع اليونانيين.

و يذهب الأستاذ «فالكه» إلى أن التوجيه الفني في هذا النوع من النسيج كان من شأن الصناع اليونانيين الذين يشرفون على المصانع الملكية بالرمو فيقول «إن إدارة

---

(١) Otto Von Falke, decorative Silks, P. 20.

المصانع الملكية بواسطة اليونانيين أمر ثابت من تقرير ل Hugo Falcandus [1] كتبه سنة ١١٩٠م، فجميع الأقمشة الحريرية التي امتدحها هوجو ورآها بنفسه وهي من منتجات المصانع الملكية، كانت تحمل أسماء يونانية تشير إلى النسيج والألوان، وعلى سبيل المثال كلمات Amita, dimita, Trimita, Heximita, Red diarrhodon, Green Diapistus, Precious Exarentamata ذات الزخارف الدائرية [2] كما ذهب الأستاذ «فالكه» إلى أن التأثير البيزنطي في صناعة النسيج الحريرية كان واضحاً تماماً مستشهداً بقطعة النسيج الحريرية التي ورد عليها عبارة Opera tum In Regio Ergast وهي عبارة تشير إلى المصنع، نصفها يوناني ونصفها لاتيني. وأصلها اللاتيني Regium Ergasterium [3] (سأتناول هذه القطعة فيما بعد بالتعليق في الباب الخامس). وخرج من هذا كله إلى أن تلامذة النساجين اليونانيين في صناعة الحرير بصقلية كانوا عرب الجزيرة.

أما خيوط الحرير التي استعملت في تطريز عباءة الملك روجر الثاني التي سوف نعرض لها فيما بعد فهي من صناعة الغزالين البيزنطيين [4].

مما تقدم ننتظر وضوح تأثير المدرسة البيزنطية في صناعة النسيج في منتجات الطراز الصقلي من الحرير في الدولة النورماندية فإن توجيه مصانع الطراز من الناحية الفنية سوف يتولاه النساجون اليونانيون كما سبق أن أشرنا، وبديهي أن يزداد هذا التأثير قوة كلما طال بنا العهد.

---

(١) كان Hugo من صقلية أو من جنوب إيطاليا. وعاش سنوات طويلة في صقلية ببلاط الملك وليم الأول وكتب كتابه العظيم Regno Sicilie في الفترة بين سنتي ١١٥٤/١١٦٩م
راجع Cecilia Waern, M.S., Aspects of life, and art in M. A., P., 53 London 1910

(٢) Otte Von Falke, Decorative Silks, P., 20 وراجع أيضاً
Cecilia Waern, M.S., Aspects of life and art in M.A., P., 79 London 1910.

(٣) Otto Von Falko, Decorative Silks, P., 20
وترجمة هذه العبارة الواردة في هذه القطعة من النسيج الحريري «عمل في المصنع الملكي»

(٤) Otto Von Falko, Decorative Silks, P., 20

وصف عباءة التتويج (١) — اللوحة رقم ٤٢

عبارة عن منسوجة من الكتان المطرز بالحرير المذهب واللآلىء على أرضية حمراء وهي على هيئة نصف دائرة تقريباً، في وسطها رسم نخلة تقسمها قسمين، كل منهما يمثل ربع دائرة منسوج فيه بخيوط الذهب واللآلىء رسم أسد ينقضّ على جمل ليفترسه، كما زخرف نصف المحيط في هذه العباءة بشريط منسوج فيه بالخيوط الذهبية الكتابة الكوفية الآتي نصها:

«مما عمل للخزانة الملكية المعمورة بالسعد والإجلال، والمجد والكمال والطول والإفضال، والقبول والإقبال، والسماحة والجلال والفخر والجمال وبلوغ الأماني والآمال وطيب الأيام والليالي، بلا زوال ولا انتقال، بالعز والحفظ، والحماية والسعد والسلامة والنصر والكفاية، بمدينة صقلية، سنة ثمان وعشرين وخمسمائة» (٢) أما نصف القطر فيزينه شريط يدور حول الرقبة وهذا الشريط زخارف قوامها أوراق نباتية محورة متداخلة يفصل بينها أشكال. على هيئة صليب.

ونلاحظ أن الفنان قد زخرف أجسام الحيوانات بحاليق أو فروع نباتية تضم بداخلها أوراق عنب ثلاثية محورة فضلاً عن خطوط مقوسة، وبعض دوائر مطموسة، كما رسم ذيل الأسد بطريقة زخرفية على شكل أما معرفته فرسمت على هيئة خصل موزعة توزيعاً زخرفياً.

ونلاحظ في توزيع المنظر العام لزخارف العباءة حرص الفنان الشديد على احترام التماثل الذي أكده في رسم الأسد والجمل، فضلاً عن رسم نخلة زخرفية وزعت بحيث تتساوى الزخرفة في جانبيها، أما أرضية المنظر العام فقد جاءت متسعة ولم تشغل بعناصر زخرفية.

---

(١) هذه العباءة محفوظة بمتحف كنوز الدولة بفينا

(٢) انظر Repertoire جزء ٨ ص ١٨٤ رقم ٣٠٥٨ وراجع الدكتور زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين ص ١٤٢ ط. دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧.

التحليل الفني لزخارف عباءة التتويج:

نلاحظ في زخرفة هذه العباءة عدة ظواهر فنية نجملها فيما يلي: — ظاهرة التماثل وظاهرة احترام النسب التشريحية في رسوم الحيوانات وقربها من الطبيعة، مع الحرص على التعبير عن الحركة المناسبة لانفعال الحيوان والعناية برسم التفاصيل، كما نلاحظ ظاهرة استغلال الكتابة الكوفية كعنصر زخرفي في الإطار النصف دائري فضلاً عن رسم العناصر النباتية بأسلوب زخرفي تماماً وكذلك ظاهرة رسم الفروع النباتية الطويلة الملتوية التي تضم بداخلها ورقة ثلاثية. أما عن ظاهرة التماثل التي تتضح في توزيع رسم الحيوانات التي تفصلها النخلة فهي ظاهرة شاعت في جميع أنحاء العالم الاسلامي المعاصر على جميع المواد وهي كما هو معروف ساسانية الأصل. وأما ظاهرة رسم الحيوان قريباً من الطبيعي فهي ظاهرة لاحظنا حرص الفنان الفاطمي والسلجوقي على العناية بها [1] إلا أننا نلاحظ هنا فارقاً يميز الفنان الصقلي وهو العناية برسم التفاصيل (انظر مخالب الأسد وأخفاف الجمل وشعر رقبة الجمل والشعيرات الصغيرة التي تغطي فمه) كما نلاحظ ميزة أخرى وهي نجاح الفنان في التعبير عن الانفعال النفسي مع الحركة الجسمية الموافقة لهذا الانفعال، فواضح زهو الأسد بالانتصار وعلاقة هذا برفع رأسه ووضع رجله على رأس الجمل وتوزيع وضع الأرجل بالنسبة لكل من الحيوانين. ففي الوقت الذي يبدو فيه الأسد جريئاً يبدو خور الجمل وركوعه وجحوظ عينيه رعباً. إلا أننا على الرغم من رسم الحيوانات بطريقة تتفق في أصولها مع ما كان شائعاً في مصر الفاطمية والدولة السلجوقية إلا أننا نلاحظ بعض التأثيرات البيزنطية المعاصرة في زخارفه مثل زخرفة مفاصل الحيوانات بدوائر [2] وطريقة رسم ذيل الأسد على هيئة حرف S تقريباً مع زخرفته بعقدة قريبة من نهايته [3]

---

(١) سنعرض لهذا بالتفصيل في المقارنات في الباب الرابع (العناصر الحيوانية)

(٢) انظر الشكل رقم ١٧٨ من المنسوجات البيزنطية المعاصرة عند Falke, decorative Silks, fig., 178

(٣) المصدر السابق الأشكال ١٧٢، ١٨٦، ١٩٥.

أما من حيث الزخارف الكتابية فهي ظاهرة شائعة أيضاً في البلاد الاسلامية المختلفة استعملت في المواد المختلفة من جص وخشب وحجر وخزف. و بتحليلنا لحروف النص الوارد على هذه العباءة وجدنا اتفاقه مع النقوش التي أوردناها في الباب الأول من هذا البحث. ومن حيث الزخارف النباتية الواردة على هذه العباءة نلاحظ رسم أفرع نباتية طو يلة تتخذ شكل حلزون بداخله ورقة ثلا ثية وقد زخرف الفنان به أجزاء مختلفة من جسم الحيوان (وسنعرض لهذه الظاهرة بالتحليل بعد استعراض التحف الصقلية الأخرى) وقد بيّنا أنها ظاهرة شاعت في مصر والمغرب الاسلامي. ونلاحظ كذلك رسم النخلة وفروعها بشكل زخرفي صارم فالجذع أشكاله هندسية صريحة كما تخضع الفروع النباتية في توز يعها لأشكال تقرب من الهندسية كذلك. و يذكرنا رسم النخلة بهذه الطر يقة بالأسلوب البيزنطي المستعمل في زخارف الفسيفساء في القصر الملكي ببالرمو (١) وكذلك قصر العز يزة (٢) بنفس المدينة المعاصر ين تقر يباً لتار يخ العباءة.

من هذا نخلص إلى أن زخارف هذه العباءة قد اقتبست أصلاً من زخارف إسلامية مع تأثرها إلى حد ما بالمدرسة البيزنطية المعاصرة كذلك.

الزخارف الجصيه في العصر النورماندي

على قصر ين نورمانديين بمدينة بالرمو هما قصر العز يزة وقصر القبة بقايا زخارف جصية. وقبل التعرض لهذه الزخارف بالوصف يجدر بنا أن نعرض لتار يخ بناء هذين القصر ين لأهمية إسناد هذه الزخارف الجصية للعصر النورماندي.

(١) Terzi, Andrea, la Cappella de Real pallazzo di Palermo, Fig, 115 (a), 115 (b)

(٢) Ibid, Fig 112

قصر العزيزة: لوحة رقم ٣٨ (ب)

كان المعروف عن هذا القصر أنه مبني خلال فترة الحكم الاسلامي بالجزيرة، وكان هذا الاعتقاد قائماً حتى القرن التاسع عشر إلا أن الأستاذ Girault de Prangey قام بدراسة هذا القصر دراسة معمارية جعلته ينفي تأريخه للفترة العربية و يؤرخه بفترة الحكم النورماندي للجزيرة بل وارجعه إلى فترة حكم الملك وليم الأول. وجاء بعده الأستاذ Falcando فأعاد النظر في تأريخ هذا القصر وأكد لنا أن هذا القصر لم يتم بناؤه عند وفاة الملك وليم الأول. (١) أما الأستاذ Romualdo Salernitano فقد قام بدراسة للنقوش الموجودة في البهو الكبير من القصر، ووجد بينها كلمة المستعز التي كانت لقباً يستعمله الملك وليم الثاني، و يرى أن اسم القصر مشتق من كلمة عربية هي «العزيز» وقد خرج من دراسته إلى أن هذا القصر قد أكمل الملك وليم الثاني بناءه بعد وفاة الملك وليم الأول (٢). ولما كانت الدراسة المعمارية والدراسة الأثرية التاريخية قد اتفقتا على تأريخ هذا القصر وإرجاعه إلى العصر النورماندي فيمكننا بناء على ذلك القول بأن هذا القصر قد بني في الفترة الأخيرة من حياة الملك وليم الأول و بداية عهد الملك وليم الثاني و بذلك نطمئن إلى نسبة الزخارف الجصية التي سنتناولها بالبحث.

قصر القبة: لوحة رقم ٣٨ (أ)

وهو القصر الثاني الذي وجدنا عليه زخارف جصية باقية حتى الآن ولو أنها في حالة غير مرضية والحديث عن نسبة هذا القصر للعصر النورماندي يشبه ما قلناه عن قصر العزيزة المتقدم ذكره، فقد كان المعتقد أن هذا القصر قد بني خلال فترة الحكم الإسلامي بالجزيرة إلا أن الأستاذ Girault de Prangey الذي درس قصر العزيزة قام بدراسة معمارية مماثلة لقصر القبة أثبت بعدها أن هذا القصر نورماندي

---

(١) هذا وقد قام الأستاذ Guido بدراسة العمائر النورماندية من الناحية المعمارية وأيد ما ذهب إليه الأستاذ Girault de Prangey;Essai sur Larchitecture des Arabes Pairs 1841

(٢) Ibid, P. P., 78 – 79

الأصل وهو يعاصر قصر العز يزة وتلت هذه الدراسة المعمار ية دراسة أخرى للنقوش الموجودة على الكورنيش العلوي لهذا القصر قام بها الأستاذ أماري وقرأ نصها الذي ورد فيه اسم (غليالم الثاني) وتار يخ سنة ١١٨٠م (١) وقد سبق لنا دراسة هذا النص عند الكلام عن الخط النسخ في العصر النورماندي. أما تسمية هذا القصر بقصر القبة فيرجع إلى القبة التي بنيت في وسطه وهي للأسف قد هدمت حالياً وتعمل مصلحة الآثار بالجز يرة على وضع الخطط اللازمة لإعادة بناء هذه القبة لما كانت عليه قبل سقوطها.

من هذا نخلص إلى صحة نسبة قصري العز يزة والقبة للعصر النورماندي.

الزخارف الجصية في قصر العز يزة: لوحة رقم ٣٩

نجد على جانبي المدخل للبهو الكبير في قصر العز يزة زخرفة جصية داخل شر يطين أحدهما أيمن والآخر أيسر. وكل شر يط يتكون من شر يطين. علوي وسفلي. العلوي عبارة عن شر يط أفقي يضم جامات مستطيلة رأسية بداخلها أوراق شوكة اليهود «أكانتس» بشكل متقابل أو متدابر، وجميع هذه الجامات متشابهة تماماً وتأخذ جميعها شكل مجموعة من العقود النصف دائر ية، و يفصل هذه الجامات عن بعضها فواصل تشبه الأعمدة التي تحمل العقود. وفي نهاية الجامات من الجانب الأيمن للمدخل نجد زخرفة على شكل ⊕ ونجد نفس هذا الأسلوب الزخرفي يمتد على الجانب الأيسر من المدخل. أما الشر يط السفلي فيمتد بامتداد الزخرفة التي في الشر يط العلوي وتتكون زخرفته من نقش جميل بالخط النسخ على أرضية نباتية مورقة غنية بأوراق العنب ذات الدوائر الحلزونية الشبيهة بأنصاف السعف النخيلي ذي التعرق الواضح إلى جانب الفروع النباتية التي تر بط بين هذه الأوراق النباتية الكثيرة. ويحيط بشر يط الكتابة إطار على شكل ═ و يتضمن هذا النقش الكتابي اعتماداً على أماري كلمة المستعز وهي لقب وليم الثاني.

---

(١) Amari, Storia dei M., di Sicilia vol. Terzo pp. 818, 819 Firenze 1872

الزخارف الجصية في قصر القبة: لوحة رقم ٤٠

في بقايا قصر القبة مساحتان تغطيهما زخارف جصية بين بعض المقرنصات التي كانت تحمل القبة التي تهدمت حالياً. وإحدى هاتين المساحتين في حالة طيبة من حيث الوضوح أما الأخرى فقد تآكلت نتيجة الإهمال الحالي على الرغم من أن ملامحها الفنية ما زالت في متناول الفاحص. ونظراً لأن الزخارف في كلتا المساحتين واحدة تقريباً فسأكتفي بوصف المساحة الواضحة منهما (لوحة رقم ٤٠).

وقوام الزخرفة في هذه المساحة عبارة عن مناطق هندسية بعضها على شكل نجمة ثمانية وبعضها الآخر على شكل صليب ناتج عن المساحات المتروكة بين النجوم الثمانية، وقد ضمت هذه الأشكال الهندسية بصفة عامة فروعاً وأوراقاً نباتية تأثرت إلى حد كبير بالطابع المغربي لما فيها من انحناء شديد، وازدحام بطونها بالعروق الداخلية. ونحتها بحيث تبرز التأثير الزخرفي للضوء والظل مع اختلاف محلي غير كبير وأهم هذه العناصر النباتية الأشكال الآتية:





الزخارف على الحجر

لدينا أثر واحد من العصر النورماندي يحمل زخارف على الحجر ذلك هو كنيسة S. Cataldo ببالرمو التي يرجع بناؤها حسب وثيقة إنشائها بين سنة ١١٥٤/١١٦٠م وقد بناها Maione لينافس بها جورج الأنطاكي الذي كان قد بنى كنيسته المشهورة باسم S. Maria dell Ammiraglia سنة ١١٤٣م وقد جرت أعمال الترميم بكنيسة S. Cataldo بين سنة ١٨٨٢، ١٨٨٥م وقوام الزخرفة على الحجر في هذه الكنيسة عبارة عن شريطين متوازيين يشتمل كل منهما على زخرفة قوامها دوائر متجاورة متكررة تتوسطها أوراق عنب خماسية مفرغة الوسط و يتوسط هذين الشريطين بقايا كتابة بالحروف الكوفية.

كما نلاحظ أن الكنيسة قد أحيطت من أعلاها بشرفات مسننة مزخرفة بأوراق عنب ثلاثية موضوعة على ثلاثة مستويات، وهذه الأوراق مفرغة الوسط أيضاً شأنها شأن الأوراق الخماسية الأخرى، كما أنها مجوفة القاع ومحفورة حفراً عميقاً سواء كانت في الشرفات أو الشريطين الآخرين مما نتج عنه تجسيم واضح لعناصر الزخرفة فضلاً عن ترك أرضية واضحة داخل العناصر النباتية وخارجها. انظر لوحة ٤١.

الزخارف على الخشب

توفرت لدينا خمس تحف خشبية ترجع في صناعتها إلى العصر النرماندي. الأولى عبارة عن جزء من السقف الخشبي للقصر الملكي النورماندي ببالرمو الذي كان قلعة عربية حصينة ثم حولها الملك روجر الثاني إلى قصر وزاد فيه البرج اليوناني والبرج البيزاني وكنيسة البلاط الملكي Cappella Palatina [١] وقد أخذت هذه

(١) Ibid., P. 44

التحفة من الحفريات التي أجريت في هذا القصر و يتضح ذلك من مستندات متحف Palazzo Abatelli بمدينة بالرمو المحفوظة به هذه التحفة [(١)] — لوحة ٣٣ — أما القطعتان الثانية والثالثة فهما مأخوذتان من إطار لأحد أبواب المنازل النورماندية التي بيعت سنة ١١٤٦م لرجال كنيسة S. Maria dell, Ammiraglio [(٢)] لتوسيعها حيث كانت هذه المنازل ملاصقة للكنيسة المذكورة وقد استخدمت ساحة هذه المنازل في إنشاء مدخل الكنيسة وبرج أجراسها . وهاتان التحفتان قد أخذتا من أحد هذه المنازل المبيعة للكنيسة وكان صاحبه يسمى Goffredo Martoranu [(٣)] وهذه النسبة ثابتة في الأوراق الخاصة بهاتين القطعتين المحفوظتين بنفس المتحف السابق[(٤)] لوحة ٣٥. أما القطعة الرابعة من تحفنا الخمس فهي عبارة عن باب خشبي ذي مصراعين (لوحة ٣٦ حشوة من هذا الباب) ما زال مستعملاً في كنيسة S. maria dell Ammiraglio السابق الإشارة إليها والتي أسسها سنة ١١٤٣م الأميرال جورج الأنطاكي — وذلك بناء على وثيقة عربية يونانية مؤرخة بهذا التاريخ، كما أن على واجهة هذه الكنيسة كتابات يونانية تؤيد نسبة هذه الكنيسة لمؤسسها [(٥)] وقد سبق لنا أن أشرنا إلى عملية التوسع التي تمت بهذه الكنيسة على حساب المنازل النورماندية الملاصقة لها وذلك في سنة ١١٤٦م. وقد وصف لنا ابن جبير هذه الكنيسة عند زيارته للجزيرة سنة ١١٨٥م.أما نسبة الباب الموجود بهذه الكنيسة للآن فلم ينف نسبته للعصر النورماندي أحد رغم الترميمات التي حدثت للكنيسة خلال القرون ١٥، ١٦، ١٧، ١٨ للميلاد.

---

(١) اطلعت بنفسي على هذه المستندات أثناء زيارتي للمتحف وهذه التحفة محفوظة بالمتحف المذكور برقم ٢٨.

(٢) Guide di St., Monumenti della Sicilia Normanna pp. 32 – 35

(٣) راجع Cecilia Waern, Mediaeval Sicily, Aspests of life and art in the middle ages P. 127 London 1910.

(٤) اطلعت على المستندات الخاصة بهاتين القطعتين في المتحف المذكور وهاتان القطعتان محفوظتان بالمتحف تحت رقم ٧٤.

(٥) Guido di stefano, Mon. della S.n., P., 32–35

والتحفة الخامسة وهي الأخيرة عبارة عن أجزاء من مخلفات باب لكنيسة S. maria dell'Ammiraglio السابقة الذكر (لوحة ٣٧) وهي تشكل إطار باب وإحدى الحشوات الداخلية له، وهذه الأجزاء محفوظة حالياً بهذه الكنيسة [١] وتزكي هذه النسبة محفوظات الكنيسة.

وصف التحفة الأولى: (لوحة ٣٣)

تحتوي هذه التحفة على مجموعة من الحشوات المتراصة التي تشكل طابعاً هندسياً تظهر فيه صلبان، وأغلب هذه الحشوات مستطيل الشكل مثلث النهايات يتجمع حول حشوات على شكل نجمة ثمانية تحتوي بداخلها على صليب [٢] أو طائر أما من حيث زخارفها فهي على نوعين حيوانية ونباتية.

أ - الزخارف الحيوانية: قوامها مناظر لنمر يتعقب غزلاناً، أو غزالاً يفر من نسر أو صقر ومناظر لطواو يس تسير متعاقبة في اثر بعضها، أو لنسر ينشر جناحيه أو لطائر ين متقابلين متواجهين.

ب - الزخارف النباتية: قوامها فروع نباتية رقيقة تخرج منها أوراق عنب ثلاثية أو خماسية محفورة قليلاً - وهذه الفروع والأوراق تشكل أرضية للعناصر الحيوانية، وهذه الأرضية النباتية قد تكون على شكل دوائر أو حلزونات.

و يلاحظ بصفة عامة أن الطيور والحيوانات قد رسمت بطر يقة تبدو فيها دقيقة رشيقة معبرة الحركات بشكل يصور الحقيقة إلى حد بعيد، فنرى مثلاً علامات الخوف واضحة في رسم الغزلان التي تفر أمام النمر الذي يطاردها. كما نلاحظ أن الفنان قد راعى النسب في رسم أجزاء جسم الطائر أو الحيوان، فجاءت متناسقة دقيقة، كما نلاحظ أن العناصر النباتية قد حفرت في الخشب بحيث تترك فراغاً يكون أرضية واضحة على الرغم من الغنى والتعدد في العناصر النباتية. أما من حيث طر يقة الحفر على الخشب في هذه التحف فقد جاءت على شكل حفر عميق يترك وراء الموضوعات الزخرفية أرضية متسعة تساعد على إبراز عناصر الزخرفة.

---

(١) راجع Cecilia W., M. S. Aspects of life and art, P. 127

(٢) جاء رسم الصليب على الطراز اليوناني أي الذي تتساوى أذرعه الأربعة ✠ وذلك على عكس الصليب اللاتيني ✝ ورسم الصليب اليوناني يدل على مدى تأثر الدولة فنيا وعقائديا بالفن البيزنطي.

التحفتان الثانية والثالثة: (لوحة رقم ٣٥)

عبارة عن قطعتين طويلتين من الخشب تبلغ أبعاد الواحدة منها ٢ر٣١ متراً×٦٠سم وهما جزء من إطار باب أحد المنازل النورماندية كما أسلفنا، وتشتمل زخرفة هاتين القطعتين على عناصر نباتية وعناصر هندسية. العناصر النباتية قوامها فروع نباتية طويلة تخرج منها وريقات محورة ذات تجويف في قاعها على شكل كما تخرج أحياناً من هذه الوريقات فروع نباتية تخرج منها بدورها وريقات أخرى وهكذا على شكل...

أما العناصر الهندسية فهي عبارة عن جامات أو دروع على شكل

وتضم هذه الدروع بداخلها فروعاً نباتية ذات أوراق على الوجه الذي شرحناه في العناصر النباتية.

ونلاحظ بصفة عامة أن هذه الزخارف سواء كانت نباتية أو هندسية جاءت مقسومة الوسط (محزوزة).

التحفة الرابعة: (لوحة رقم ٣٦) وهي لاحدى الحشوات

وهي عبارة عن باب خشبي ذي مصراعين يرجع تاريخه للعصر النورماندي كما أسلفنا القول. ويشتمل كل مصراع من مصراعي هذا الباب على أربع عشرة حشوة متماثلة الزخرفة جميعها، كما أنها متساوية في مساحاتها ولذا سأكتفي بوصف إحدى هذه الحشوات.

للحشوة شكل مستطيل نسبة أضلاعه ١ : ٢ تقريباً، وتشتمل على زخارف نباتية من فروع طويلة أو ممتدة قد تتخذ شكلاً حلزونياً أحياناً، ويخرج منها أوراق نباتية محورة إلى حد ما. كما تشتمل على أوراق نباتية محورة عبارة عن أوراق عنب خماسية وأوراق على شكل كلية وأوراق ذات قاع مجوف على شكل وإلى جانب الأوراق والفروع نجد قرني الرخا، رسم أحدهما إلى اليمين والآخر مماثل له إلى اليسار، وزخرف كل منهما بنقط صغيرة دقيقة.

التحفة الخامسة : لوحة رقم ٣٧

هي عبارة عن أجزاء من مخلفات باب لكنيسة S. Maria dell Ammiraglio النورماندية

التي سبق لنا الإشارة إلى تاريخ إنشائها. وهذه الأجزاء تكون جزءاً من إطار باب وإحدى الحشوات الداخلية له. وهي محفوظة حالياً بالكنيسة المذكورة.

أما زخارف هذه التحفة فتتكون من:

عناصر نباتية: قوامها فروع نباتية طويلة تخرج منها وريقات محورة ذات تجويف في قاعها على شكل كما تتضمن أوراق عنب خماسية محورة وأوراق عنب ثلاثية محورة كذلك، كما نجد بها أشكالاً قريبة من قرون الرخا.

كما تتكون زخارفها أيضاً من عناصر هندسية من دروع على شكل تضم بداخلها العناصر النباتية. كما نجد أيضاً النجمة الثمانية تضم بداخلها زخارف نباتية وإلى جانب النجمة والدروع نجد أشكالاً صليبية.

التحليل الفني للزخارف الموجودة على التحف النورماندية المختلفة (جص - حجر - أخشاب)

نلاحظ بين هذه المخلفات الصقلية ظواهر فنية عديدة سوف نجعلها هنا تحت خمسة عناوين رئيسية ثم نوضح ما يندرج تحت كل عنوان من الظواهر الفنية.

أولاً من حيث العناصر الحيوانية: لاحظنا في التحفة الأولى من التحف الخشبية أنها زينت بعدد كبير من العناصر الحيوانية المختلفة. ويمكننا في سهولة أن ندرك مدى حرص الفنان الصقلي في رسومه الحيوانية على تمثيل الطبيعة إلى حد كبير فإذا أردنا أن نقف على المصدر الذي أثر في الفنان الصقلي فجعله يسلك هذا السبيل وجدنا ذلك ميسوراً للقرابة بين اتجاه الفنان الصقلي وكل من الفنان الفاطمي في مصر وجنوب الشام والفنان السلجوقي في شمال الشام والعراق وإيران. حيث اجتهد الجميع في تمثيل الطبيعة بالنسبة للعناصر الحيوانية (سوف نعرض لهذا مرة ثانية في الدراسة المقارنة في الباب الرابع) ويزكي ما ذهبنا إليه من تأثر الفنان الصقلي بالفنان الفاطمي أنه اقتبس منه عناصره الحيوانية التي زين بها تحفه كالأسد والنمر والغزال

والأرنب والطاووس والبط (١)، والصقر، كما تأثر به في ميله إلى رسم الحيوانات بطريقة تقرب من الطبيعة فقد حفلت التحف الفاطمية من الخشب بهذا الاتجاه ونجد ذلك واضحاً في حجاب كنيسة أبي سيفين (انظر لوحة رقم ٢٢ من كتالوج الأخشاب المحفورة في الكنائس القبطية) (٢) كما ظهر ذلك أيضاً في زخارف الحيوانات على الخزف الفاطمي انظر كتالوج الخزف المصري في الفترة الاسلامية (لوحات ٣٤، ٣٧، ٤٠) (٣) وتأثر الفنان الصقلي أيضاً بالفنان السلجوقي الذي كان يحرص كثيراً على رسم الحيوان بطريقة تقرب من الطبيعة — يدلنا على ذلك زخارف الخزف السلجوقي (انظر صحن من الخزف رسم عليه صقر ينقض على ديك هندي من القرن ١١م محفوظ بمتحف كليفلاند) (٤)

ولكن من المهم أن نستثني من هذه القاعدة زخارف النسيج في صقلية فإنها سوف تتأثر بالاتجاه الفني الذي شاع في المنسوجات البيزنطية المعاصرة نظراً لأن الملك روجر الثاني قد استقدم عدداً كبيراً من مهرة الصناع البيزنطيين في النسيج من بلاد اليونان

---

(١) انظر كتالوجات متحف الفن الاسلامي (الخزف — والخشب) وانظر أيضاً الدكتور زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين — شبابيك القلل لوحة ٣٧ — القاهرة سنة ١٩٣٧.

(٢) Pauty, Bois Sculptesd'Eglises Coptes Epoque Fatimide, Pl. XXII, Caire 1930

(٣) la Ceramique Egyptienne de L'epoque Musulmane 1922

وإن تأثر الفنان الصقلي بالفنان الفاطمي في العصر النورماندي أمر تؤيده العلاقات التي كانت قائمة بين مصر الفاطمية والدولة النرماندية بصقلية فقد ذكر لنا أماري أن روجر الثاني قد أرسل إلى مصر وعملاً بنصيحة عبد الرحمن النصراني — جورج الأنطاكي في مهام ذات بال.

(٤) الدكتور زكي محمد حسن — الفنون الايرانية شكل ٨٧

إن تأثر الفنان الصقلي بالفنان السلجوقي أمر طبيعي فقد كانت الدولة السلجوقية تحكم شمال الشام ومن المعروف تاريخياً أن النرمانديين بصقلية كانت لهم علاقة بالصليبيين في بلاد الشام فإذا عرفنا أن الصفدي قد ذكر لنا أن روجر الثاني جمع كبار فنانيه وأرسلهم مع رسامين إلى جميع البلاد المجاورة ليقتبسوا منها ما يروقهم كان ذلك مفسراً لتأثر فناني صقلية في العصر النورماندي بالفنانين السلاجقة.

ومعروف أيضاً أنه في القرن الثاني عشر الميلادي بعد أن أسس الصليبيون إمارات انطاكية والرها (وكانتا من أملاك السلاجقة قبل ذلك) وإمارة طرابلس، وقفوا موقفاً عدائياً من الدولة البيزنطية مما دفعها إلى التقرب من أعدائها القدامى وهم السلاجقة إلا أن هذا الوضع كان دافعاً للصليبيين على عقد معاهدات مع السلاجقة ضد الدولة البيزنطية فإذا عرفنا أن العلاقة بين الصليبيين والنورمانديين في أوائل القرن الثاني عشر على الأقل كانت طيبة، أمكننا أن نعرف مدى ما تكون عليه الصلة التي تسمح بالاتصال الفني بين صقلية وشمال الشام أي منطقة من مناطق الفن السلجوقي. راجع الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور — أوربا في العصور الوسطى جزء أول ص ٤١٥ ط. مكتبة النهضة ١٩٥٨.

عندما كان يغزو الدولة البيزنطية. ومن المعروف أن الرسوم الحيوانية البيزنطية على النسيج في القرن الثاني عشر كانت ترسم بأسلوب زخرفي تماماً (١) — وجعلهم يعملون في طرازه بمدينة بالرمو إلى جانب الصناع المسلمين، (٢) بل وجعل لهم سلطة التوجيه في صناعة الحرير كما سبق أن بينّا.

ثانياً: من حيث العناصر النباتية:

ظهرت في زخارف التحف الصقلية النورماندية عدة ظواهر فنية في رسوم النباتات ومن هذه ظاهرة التجويف في قاع الأوراق النباتية. ويهمنا أن نعرف كيف وصلت هذه الظاهرة إلى صقلية. انتشرت هذه الظاهرة في كل من مصر وسائر المغرب الإسلامي ففي مصر نجدها في زخارف الجامع الأزهر على الجص من عصر المعز والعزيز (٣) كما نجدها على باب خشبي باسم الحاكم بأمر الله بنفس الجامع (٤)، ونجدها كذلك في زخارف الأربطة الخشبية للعقود الحاملة لقبة جامع الحاكم بأمر الله (٥) وقد انتشرت هذه الظاهرة كذلك في بلاد المغرب الإسلامي فنجدها في زخارف باب تونس (منتصف القرن ٥هـ/١١م) كما نجدها في زخارف قلعة بني حماد بالجزائر على الوجه التالي:

من القيروان: باب تونس من قلعة بني حماد

عن الدكتور فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا
مجلة كلية الآداب — القاهرة — مجلد ١٣
جزء ثان ديسمبر ١٩٥١ ص ٢٥ أشكال ٢٦، ٢٧

Marcais : Manuel,
1 Fig. 59

---

(١) راجع زخارف النسيج البيزنطي عند Falke, Decorative Silks

(٢) أغار روجر الثاني على أملاك الدولة البيزنطية في بحر الأرخبيل سنة ١١٤٧م واستطاع أن يأسر عدداً كبيراً من اليونانيين، وأرسل بعضهم إلى صقلية ليلتحقوا بمصانع النسيج في القصر الملكي ببالرمو، وكان هؤلاء الأسرى يتقنون صناعة النسيج وأمرهم بأن يعلموا رعاياه أسرار صناعتهم. راجع Migeon, Manuel d'art Musulman, Tome II. P. 310

(٣) Creswell, the M.A. of Egypt. Pls., 11, 12, 13

(٤)، (٥) الدكتور فريد شافعي: زخارف وطرز سامرا — مجلة كلية الآداب — القاهرة — مجلد ١٣ جزء ثان — ديسمبر سنة ١٩٥١ ص ١٩

وأرجح أن هذه الظاهرة قد وصلت إلى صقلية من تونس [١] أو من الجزائر [٢] لقربها فضلاً عن الصلات القوية بين صقلية وبينها من حيث الهجرة والتجارة. فقد كانت صقلية تنعم بالرخاء في العهد النرماندي في حين كانت تعاني تونس من فترات الجفاف التي دفعت الكثير من أهل تونس إلى الهجرة إلى صقلية طلباً للتكسب. ولا يبعد أن يكون من بين المهاجرين بعض الفنانين الذين لا يجدون عيشهم موفوراً في بلادهم في حين كانت ثروة الجزيرة دافعاً على العمران وتشييد القصور، كالقصر الملكي الذي أنشأه روجر الثاني وقصري العزيزة والقبة اللذين بنيا في عهد وليم الأول ووليم الثاني فضلاً عن تأسيس الكنائس العظيمة كسان كتالدو والمارتورانا وغيرهما، ففي هذه المنشآت متسع لليد الفنية المهاجرة من تونس. وليس هذا الأمر بالمستغرب فقد سبق لهذه الجزيرة أن اجتذبت إليها كثيراً من أهل الحرف في النصف الأول من القرن العاشر الميلادي من شمال إفريقية.

كما نجد أيضاً في زخارف العناصر النباتية ظاهرة انشقاق العروق النباتية وأوراقها حيث تبدو مقسومة بخط يمر بوسطها من البداية إلى النهاية. وهذه الظاهرة كانت شائعة

(١) ذكرت لنا المصادر التاريخية أن دولة بني زيري (ولاة الفاطميين في تونس) كان لهم دور هام في تاريخ صقلية سواء أيام حكم المسلمين لها أم بعد ذلك وقد حدثنا ابن الأثير عن توثق هذه العلاقات في عهد الدولة النرماندية فقال:

«إن الكونت روجر رفض اقتراح صهره بردويل ملك الفرنج بمشاركته في غزو إفريقية موضحاً لبردويل تخوفه من انقطاع ما يصل إليه من المال ثمناً للغلات التي تصدرها الجزيرة لافريقية كل سنة وقال في رده على صهره «إذا اعتزمتم على جهاد المسلمين فأفضل ذلك فتح بيت المقدس تخلصونه من أيديهم ويكون لكم الفخر وأما إفريقية فبيني وبين أهلها ايمان وعهود» راجع ابن الأثير في المكتبة الصقلية ص ٢٧٩.

ويقول ابن الأثير:

«وعظم الأمر على أهل البلاد «يقصد إفريقية» حتى أكل بعضهم بعضاً وقصد أهل البوادي المدن من الجوع، فأغلقها أهلها دونهم، وتبعه وباء وموت كثير حتى خلت البلاد وكان أهل البيت لا يبقى منهم أحد وسار كثير منهم إلى صقلية في طلب القوت ولقوا أمراً عظيماً — راجع ابن الأثير — الكامل — بالمكتبة الصقلية ص ٢٩٢ لاماري.

(٢) رسم روجر الثاني سياسته إزاء دولة بني حماد في الجزائر على أساس مصلحته الخاصة وكان يؤثرهم أحياناً على بني زيري في تونس ويؤيدهم ضدهم مما يوضح لنا سهولة وصول التأثيرات الفنية من الجزائر إلى صقلية في عهد الدولة النورماندية. راجع مقال الدكتور أمبرتو ريتز يتانو «النورمانديون وبني زيري» — مجلة كلية الآداب — القاهرة — مجلد رقم ١٣ جزء أول سنة ١٩٤٩.

في كل من المغرب والأندلس ومصر خلال القرن السادس الهجري/١٢م، وكانت أكثر رسوخاً في المغرب من غيره من البلاد الإسلامية، وأرجح أن الفنان الصقلي قد اقتبسها أيضاً من جيرانه المغاربة لعامل القرب ولعامل الهجرة إلى الجزيرة (الذي سبقت الإشارة إليه) فضلاً عن تأصل هذه الظاهرة في المغرب قبل مصر حيث إنها لم تظهر في مصر في تاريخ مؤكد إلا بعد الفتح الفاطمي لها ونزوح كثير من أهل المغرب الإسلامي إليها.

وظاهرة أخرى هامة هي رسم الأوراق النباتية على شكل سعفات نخيلية صغيرة ازدحمت بطونها بالعروق الداخلية وقد استخدم هذا الأسلوب في الزخارف النباتية الموجودة على الجص في قصر الجعفرية في سرقوسطة بإسبانيا الذي بناه أبو جعفر المقتدر سنة ٤٣٨ هـ سنة ٤٧٩ هـ/سنة ١٠٤٦ — سنة ١٠٨٦م حيث نجد زخرفة قوامها مراوح نخيلية مقتبسة من أنصاف المراوح النخيلية العربية ولكن كثيراً ما دخلها الانحناء الشديد، كما ازدحمت بطونها بالعروق الداخلية حتى تبدو أنها أوراق طبيعية[١] كما أن هذه المراوح الإسبانية قد نحتت بحيث تبرز التأثير الزخرفي للضوء والظل[٢] ونظراً للتشابه الكبير بين هذه الزخارف وزخارف التحف الصقلية فنرجح اقتباس الفنان الصقلي لهذه الظاهرة من الأندلس.

ومن الظواهر التي استعملها الفنان الصقلي في زخارفه النباتية ظاهرة امتداد طرف الورقة النباتية حتى يصير عرقاً تنبت منه ورقة يمتد طرفها حتى يصير عرقاً وهكذا. وهذه الظاهرة نجدها منتشرة في شتى أنحاء العالم الإسلامي فنراها في زخارف المسجد الكبير بالقيروان [٣]، كما نجدها في جامع الحاكم [٤] والأزهر [٥] والجيوشي بمصر [٦]. وأرجح أيضاً اقتباس هذه الظاهرة من المغرب الإسلامي للعوامل التي سبقت الإشارة إليها.

---

(١) (٢) ديماند — الفنون الإسلامية — ترجمة أحمد عيسى — القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ١١٣

(٣) Marcals, Manuel, I. Fig 96

(٤) Creswell, The M.A. of Egypt, PL., 17

(٥) Ibid., Pl., 8 (a)

(٦) Ibid., Pl., 48 (c)

وظهرت أيضاً في الزخارف النباتية الصقلية ظاهرة العروق الطويلة التي امتدت بشكل كبير واتخذت أحياناً شكل حلزون. وهذه ظاهرة نجدها في زخارف الجص الفاطمي بالأزهر (١) وفي كثير من الزخارف الجصية الفاطمية الأخرى كزخارف الجيوشي (٢)، كما نجدها في زخارف القيروان (٣) وزاوية العيسوية بالمهدية (٤) وفي قلعة بني حماد (٥) إلا أن التشابه الكبير بين الزخرفة الصقلية في هذه الظاهرة وبين مثيلتها في حشوات باب ضريح السيدة نفيسة (٦) (سنة ٥٠٢ هـ/سنة ١١٣٨م) يجعلنا نميل إلى القول باقتباسها من مصر، مع ملاحظة أن التحف الصقلية قد امتازت بالرقة والإتقان.

والظاهرة الأخيرة التي لاحظناها في زخارف العناصر النباتية في صقلية هي استخدام ورقة الأكانتس بشكل يقرب من الطبيعي. وهذه الظاهرة نجدها شائعة في الزخارف البيزنطية كما نجدها في زخارف الجامع الكبير بتلمسان (٧) سنة ٥٣٠ هـ/سنة ١١٣٥م. وأرجح أن الفنان الصقلي قد اقتبسها من الفن البيزنطي القريب لا سيا وأن ورقة الأكانتس التي رسمها الفنان الصقلي جاءت قريبة الشبه بما على التحف البيزنطية (٨)

ثالثاً: من حيث الزخارف الهندسية:

استغل الفنان الصقلي الأشكال الهندسية المنوعة كعنصر زخرفي، فاستعمل الشكل النجمي الثماني والشكل الصليبي والشكل المستطيل ذا النهايات المثلثة إلى جانب استخدامه الدروع. والواقع أن هذه الأشكال الهندسية فيا عدا الدروع —

---

(١)، (٢) Creswell, The M.A. of Egypt PL.s, 13, 14 – 48(c)

(٣) Marcais, Manuel, 1, Fig., 94 (9, j, k)

(٤) Ibid., Fig., 94 (i)

(٥) Ibid., Fig., 94 (e, L)

(٦) Creswell, The M.A. of Egypt., PL 92(b)

(٧) Marcais, L'Architecture Musulmane D'occident T.AM.Es.S. Fig. 159 P. 254. Paris 1954

(٨) Diehl, Manuel d'art Byzantin. Tome II. Fig., 335. Paris 1926

كانت شائعة في البلاد المحيطة بالجزيرة ففي الفن البيزنطي المعاصر نجد على التحف نجوماً ثمانية يفصلها عن بعضها شكل صليبي وفي قلعة بني حماد في الجزائر نجد بلاطات خزفية على هيئة نجوم ثمانية يفصلها عن بعضها شكل صليبي، كما نجد في قصرهم بهذه القلعة زخارف جصية تحتوي على أشكال نجمية ثمانية تخلف بينها أشكالاً صليبية تقريباً. وهي عبارة عن تشبيكات مصلبة بواسطة ضفيرة بداخلها أقراص صغيرة (انظر شكل ٥ ب) فإذا ما اتجهنا إلى المغرب الأقصى نجد الزخرفة بالنجمة الثمانية منتشرة على منبر جامع القصبة (القرن ٦هـ/١٢م) (انظر اللوحة رقم ٣٤ وهي لحشوة من حشوات المنبر).

أما في مصر فإننا نجد النجمة الثمانية في زخارف جامع الحاكم (سنة ٣٨٠هـ-٤٠٣هـ/ سنة ٩٩٠ - ١٠١٣م) في مواضع مختلفة، فنجدها في زخارف المئذنة الشمالية (١)، كما نجدها في زخارف القبو الرئيسي للمدخل (٢) ونلاحظها كذلك في زخارف باب الفتوح (٣) و برج الظفر (٤)، كما نجدها في حشوات حجاب كنيسة أبي سيفين (٥) وفي ترميمات مشهد أم كلثوم (٦).

والواقع أننا لا نستطيع القطع بمصدر اشتقاق النجمة الثمانية وما حولها من أشكال مصلبة فيحتمل أن يكون الفنان قد اقتبسها من مصر أو المغرب. أما فيما يتعلق بظاهرة استخدام الدروع في الزخرفة الصقلية فأرجح أن الفنان قد اقتبسها من مصر حيث

---

(١) Creswell The M.A. of Egypt Pls. 24 d, 26 b.

(٢) Ibid., pl, 16 b.

(٣) Ibid., pl. 65 c. ceiling panel between corbels. The Bab al Futuh (480 H. 1087).

(٤) Marcais, (M.D. art M., L'arch., I. P. 179 after Creswell, la voute on bercau du Berjed, Dafar, an. Buletin de L, Institute Francais du cairo XVI, Pl. X

(٥) Pauty, Bois Sculptes D'Eglises Coptes (Epoque Fatimide) Pl., XIX

(٦) Creswell. The M.A. of Egypt. P. 240. Fig., 135

أرّخ الأستاذ كرزويل لمحراب مشهد أم كلثوم بشهر ربيع الأول سنة ٥١٦هـ (١٠ مايو سنة ١١٢٢م)

كانت تنشر في حشوات من أخشاب القصر الفاطمي الغربي [1] كما نجدها في زخارف جامع الحاكم [2] وهذا الترجيح قائم لعدم توفر وثائق خشبية معاصرة من المغرب الإسلامي.

كما استخدم الفنان الصقلي الزخرفة بمجموعة من العقود النصف الدائرية المتتالية، وهذا الأسلوب من الزخرفة الهندسية نجده في الفن البيزنطي [3] كما نجده في زخارف الجامع الكبير بتلمسان في الجزائر [4] وأرجح أن يكون مقتبساً من الجزائر لشدة التشابه ولأن زخارف الجامع الكبير بتلمسان معاصرة لبناء قصر العزيزة الذي وجدنا عليه هذه الزخارف.

رابعاً: من حيث الزخرفة بالكتابة:

استخدم الفنان الصقلي الكتابة كعنصر زخرفي. وهذا الأسلوب وجدناه شائعاً في جميع البلاد الاسلامية على مختلف المواد. سواء المعاصرة أو غير المعاصرة. ولا نستطيع تحديد مصدر الاشتقاق ولو أنه من المنطقي أن يتأثر بجيرانه المغاربة.

خامساً: من حيث الطريقة في الصناعة:

استخدم الفنان الصقلي في زخرفة تحفه الخشبية والحجرية والجصية طريقة الحفر العميق الذي يترك وراء الموضوعات الزخرفية أرضية متسعة وواضحة تساعد على إبراز عناصر الزخرفة، وأرجح أن الفنان الصقلي قد اقتبس هذا الأسلوب من مصر الفاطمية حيث كان ينتشر بها في زخارف الخشب والجص المعاصرين، فنراه في زخارف الجص بجامع

---

(1) Creswell, The M.A. of Egypt Pls., 39 (b, c)

(2) Ibid., Pls 33

انظر كذلك Pauty, Les Bois Sc. Jusque a L'Epogue Ayy. Pl. X L

وراجع: الدكتور فريد شافعي — مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر «مجلة كلية الآداب— جامعة القاهرة— المجلد ١٦— الجزء الأول مايو سنة ١٩٥٤ — من ص ٧١، ٧٢.

(3) Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byz. Tome II Fig., 28 A, 28B.

(4) Marcais., L'architecture M. D'accident. Fig., 159. P. 254

الجيوشي (١) ، وفي زخارف أخشاب القصر الفاطمي الغربي (٢) ، وزخارف حجاب كنيسة الست بربارا (٣) ففي هذه الأمثلة جميعاً نجد الحفر العميق والأرضية الواسعة بين العناصر الزخرفية.

واستخدم الفنان الصقلي أسلوب الحفر على مستويات حيث نجد ذلك على الخشب الصقلي فقد خلق الفنان مستويين أو ثلاثة مستويات أي أنه جعل الزخارف على مستويين إلى جانب مستوى الأرضية. وهذه الظاهرة كانت شائعة أيضاً في زخارف الأخشاب الفاطمية لا سيما حيث تكون مناطق الدروع (٤) . لذا أرى أن الفنان الصقلي قد اقتبسها من مصر الفاطمية.

نخلص مما تقدم إلى أن الفنان الصقلي في العصر النورماندي قد تأثر إلى حد كبير بالمدارس الفنية المجاورة له، فقد تأثر بالمدرسة السلجوقية في شمال الشام والعراق لا سيما في رسوم الزخارف الحيوانية كما تأثر بالمدرسة الفاطمية في مصر الشام والمدرسة المغربية والأندلسية في معظم ظواهره الفنية الأخرى، فضلاً عن تأثره بالمدرسة البيزنطية المعاصرة لا سيا في ميدان النسيج وسنقوم في الباب الرابع بمقارنة كل ما شاع في صقلية من ظواهر فنية بمثيله في بلاد العالم الاسلامي التي سبقت الاشارة إليها للوقوف على ما تميزت به المدرسة الفنية الصقلية وذلك بعد استكمال دراسة التصوير في سقف الكابلا بالاتينا في الباب الثالث.

---

(١) Creswell, The M.A. of Egypt, Pls, 39(b, c, df)

(٢) Ibid, Pl., 48(c)

(٣) Pauty, Sculptes d'Eglises Coptes (Epoque F.) Pl XII

(٤) الدكتور فريد شافعي — مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر — مجلة كلية الآداب — القاهرة — المجلد ١٣ — جزء أول — مايو ١٩٥٤.



الباب الثالث :

التصوير الإسلامي



مُقـدّمـة

مـن الأسـس الهامة التي نعتمد عليها في دراسة الفن الاسلامي بصقلية صور سقف الكنيسة البلاطية ببالرمو «الكابلا بالا تينا» وهي التي بنأها الملك روجر الثاني ضمن قصـره المـلكي. فهذا السقف زاخر بثروة كبيرة من الصور الجديرة بالدراسة فضلاً عن أنها مقطوع بصحة نسبتها للعصر النورماندي.

ويجدر بنـا قـبـل أن نـبـدأ بـدراسة هذه الصور أن نتعرض في إيجاز لقصة التصو ير الإسلامي قبل عصر الكابلا بالا تينا.

مـن الأمـور المـعـروفة أن فن التصو ير الاسلامي في العصور الوسطى لم يبلغ ما بلغه غـيـره من الفنون الاسلامية الأخرى، وكان ذلك راجعاً إلى ما شاع عن تحريم التصو ير أو على الأقـل كـراهـيـتـه في الاسلام، ولذا لم يبلغ المصور مرتبة رفيعة بالنسبة لغيره من رجـال الـفـن في الـعالم الاسلامي أو بالنسبة للمصور ين في الأقطار غير الإسلامية ذلك لانـه كـان مـغـضـوبـاً عـليه من رجال الدين، كما أن المجتمع نفسه لم يكن حر يصاً على المحـافـظـة على إنـتـاج المصور ين، فكم من صور طمست أو شوهت بتحر يض الفقهاء، وكـم من كتب مصورة نفيسة أحرقت بدافع التدين. وقد أدى هذا إلى اتجاه المصور ين المـسـلـمين — في الـغـالـب — إلى الاقبال على رسوم الطبيعة البحتة التي لا تتمثل فيها الـرسـوم الآدمـيـة أو حتى الرسوم الحيوانية كما هي الحال في صور الفسيفساء في الجامع الأمـوي بـدمـشـق، وربمـا تـرجع العناية بهذه الصور الطبيعية إلى أن رجال الدين في الـعصور الوسطى لم يجدوا غضاضة في تصو ير ما ليس فيه روح. ومهما يكن من أمر فان مـا وصـل إلـيـنا من تصو ير سواء كان على الفسيفساء أو كان صوراً مائية مرسومة على

الجص يعتبر قليلاً . فليس لدينا من الصور المائية على الجص سوى الرسوم التي نسخت من صور قصير عمره الذي ينسب إلى الوليد بن عبد الملك (٨٦هـ — ٩٦هـ/٧٠٥م — ٧١٥م) وصورتين عثر عليها سنة ١٩٣٦م بقصر الحير الغربي الذي شيده هشام ابن عبد الملك سنة ٧٢٤م — ٧٤٣م، هذا إلى جانب بعض الصور القليلة التي عثر عليها في الحفائر الأثرية في نيسابور بإيران وهي التي تولتها هيئة متحف المتروبوليتان بين سنة ١٩٣٦ — ١٩٣٩م وهي تنسب إلى القرن الثاني أو بداية الثالث الهجري . وإلى جانب ما ذكرنا هناك بعض الصور التي كشف عنها في حفريات مدينة سامرا وقام الأستاذ هرتسفلد بدراستها . أما في مصر فقد كشفت الحفائر التي قام بها متحف الفن الاسلامي سنة ١٩٣٢م بجوار حمام أبي السعود عن حمام فاطمي زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مائية على الجص كان قد تطرق بعض التلف إليها .

أما من حيث الصور في المخطوطات فليس لدينا حتى الآن ما يمكن أن نطمئن إلى نسبته إلى الفترة قبل عصر الكابلا بالا تينا .

سقف الكابلا بالا تينا (١)

يغطي الكابلا بالا تينا سقف خشبي عليه طبقة من الجص الرقيق رسم عليها بالألوان المائية «الفريسكو» وهذا السقف مقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي :

القسم الرئيسي (الأوسط)

القسم الجانبي الأيمن

القسم الجانبي الأيسر

انظر الرسم التخطيطي لسقف الكنيسة (شكل ٧)

---

(١) أصدر الملك روجر الثاني عقب تتوجه ملكاً على صقلية سنة (١١٣١م أمراً بانشاء كنيسة بالقصر الملكي ببالرمو، لتحل محل كنيسة القديسة مريم Cappella Maria di – Jerusalemme

التي كان Guiscardo قد بناها داخل القصر. وقد بنيت الأجزاء الرئيسية من الكنيسة الجديدة سنة ١١٣٢م وتم تعميدها سنة ١١٤٠م إلا أن أمور الزخرفة بهذه الكنيسة استمرت بعد ذلك مدة طويلة ففي عام ١١٤٣م تمت زخرفة المكان المقدس بها أما أعمال زخرفة السقف فقد استمرت طيلة العصر النرماندي أي حتى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي تقريباً . وذلك لأن سقف الكنيسة كان قد أحرق في ١١٤٨؟ عندما أحرق القصر الملكي ثم أعيد ترميمه وزخرفته بناء على أمر الملك روجر الثاني

انظر Guide Di Stefano, Menumenti della Sicilia Normanna Palermo 1955. P. 32 – 34

وانظر لوحة رقم ٤٣

و ينفصل كل قسم من أقسام السقف عن القسم الآخر بجدار محمول على أقواس، كما يختلف التكوين الزخرفي للقسم الرئيسي عن القسمين الجانبيين. فالقسم الرئيسي مكون من شريطين مكونين من مساحات أو مناطق تبلغ العشرين. و يتألف كل شريط من عشر مساحات على شكل نجوم ثمانية تتخذ شكل قبة صغيرة جميلة ويحيط بالعشرين نجمة شريط يتألف من ٢٤ شكلاً مثمناً، و يفصل العشرين نجمة عن بعضها ٩ مناطق مربعة. و يستند القسم الرئيسي إلى الجدران المجاورة بواسطة حطات من المقرنصات.

أما القسمان الجانبيان فيشملان مجموعة كبيرة من الأقبية الطولية التي يفصلها عن بعضها فواصل مقوسة تمتد بين جدار القسم الأوسط والحائط الخارجي.

وتنتشر الزخرفة على جميع أجزاء السقف بلا استثناء بجميع عناصرها الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية.

هذا ومما هو جدير بالذكر أن هذا السقف قد رسم في فترات مختلفة في بعض أجزائه [١].

لقد عاصر سقف الكابلا بالاتينا سقفان إسلاميان أولهما سقف مسجد قرطبة [٢] الذي كان يتميز بزخارفه النباتية أصلاً و بعض الصور بشكل ثانوي وثانيهما سقف مسجد القيروان [٣] الذي اقتصرت زخارفه على العناصر النباتية. أما في الشرق الاسلامي فلم تبق لنا الأيام سقفاً معاصراً مشابهاً لسقف الكابلا بالاتينا. من هذا نخلص إلى أن سقف الكابلا بالاتينا قد انفرد بشخصيته الزخرفية في القرن الثاني عشر الميلادي.

---

(١) أمر الملك جوفاني سنة ١٤٧٨م بترميم الجزء الأوسط من سقف الكابلا بالاتينا و يدل على ذلك النقش غير التام الذي نجده على الكورنيش الدائري المحيط بالسقف من أسفله. وفي عام ١٤٨٢م تم ترميم الجزء الأيمن من السقف، وفي عام ١٤٩٩م تناول الترميم الجزء الأيسر أيضاً، وفي عام ١٧٩٨م عاد الترميم إلى الجزء الأوسط من السقف راجع **Villard, Ugo Monneret, Le Pitture Musulmane Al Soffito Della Capella Palatina in Palermo, Palermo P., 21**

(٢) إن مجموعة الصور التي في مسجد قرطبة لا تمثل سوى دور ثانوي، أما الزخرفة النباتية المكونة من سعف نخيلي وأوراق نباتية أخرى، فتمثل الجانب الأساسي و يأتي دور الصور متمماً للزخرفة فقط راجع
Villard, U.M. Le Pitture M., al S. della Capella P., in Palermo P., 24.

(٣) تقوم زخارف مسجد القيروان أساساً على الأشكال النباتية من سعف نخيلي وأزهار وأوراق نباتية أخرى وليس بالسقف صور مطلقاً. **Villard, U.M., Lc Pitture M., al S., Della Capella P., in Palermo P. 27**
Marcais, Manuel D'art Musulmane Part I Fig., 74, Paris, 1926 Editions August Pecard

الزخارف الموجودة بسقف الكابلا بالاتينا

قبل أن أتناول عناصر الزخرفة التي تزين الكابلا بالاتينا علينا أن نوضح الصعوبة التي اعترضتنا في دراسة هذه الزخارف فقد سبق أن أشرت إلى أن زخارف هذا السقف قد تعرضت في فترات مختلفة إلى عمليات ترميم تناولت أجزاء من أقسام السقف الثلاثة (القسم الأوسط والقسمين الجانبيين) ولما كنا نسعى إلى إقامة دراستنا على كل ما هو أصيل وثابتة نسبته إلى العصر النورماندي كان واجباً علي أن أسعى جاهداً في إجراء عملية فصل ما هو أصيل عمّا هو مجدد من هذه الزخارف المنتشرة في سائر السقف حتى أقيم عليه دراستي. وقد اعترضتني في هذا السبيل صعوبات عديدة منها أن التصوير لا يكفي لاظهار المجدد مما هو قديم لا سيا التصوير غير الملون ومنها ضرورة الرؤية البصرية لهذه الزخارف على الطبيعة في هذا السقف الذي انتشرت فيه الآلاف من المناظر والصور رغم صغرها ومنها ضرورة اللجوء إلى تحليل أصباغ كل صورة من هذه الصور تحليلاً كيميائياً للوصول إلى ما هو قديم وما هو مجدد ولما كانت هذه الصعوبات لا يمكنني التغلب عليها، فقد لجأت إلى أسلوب آخر في دراسة هذه الزخارف لأميز به بين ما هو قديم وما هو مجدد، ذلك أنني استعرضت جميع اللوحات التي جمعها لنا الأستاذ فيلارد في كتابه «التصوير الاسلامي على سقف الكابلا بالاتينا» وهي تمثل الغالبية العظمى لما على السقف من زخارف كما أنها تتميز عن غيرها من صور السقف التي أوردها لنا العلماء الذين قاموا بدراسة هذا السقف من قبل مثل الأستاذ ترزي، بأنها أمينة صادقة تمثل الحقيقة الراهنة دون أن تعبث بها يد الفنانين بالرتوش التي يضيفونها إلى الصور لتبدو جميلة، كما أن الأستاذ «فيلارد» قد استعان في جميع مجموعته بأعمال جمعية علمية ترأسها الأستاذ الأمريكي Charles Rufus اتخذت مقراً لها بجوار السفارة الأمريكية بروما. مكونة من نخبة ممتازة من أساتذة بعض الجامعات والمعاهد الأمريكية نذكر منها: [1]

Princeton University, Princeton, N.J., Newyork University Institute of Fine Arts, Newyork University of Chicago, Chicago, Illinois.

---

(١) **Villard, Le Pitt., M. P. 9**

استعرضت هذه المجموعة الكبيرة من اللوحات والصور، واستبعدت منها كل ما لا يتفق مع ما يشيع في بقية الصور من خصائص ومميزات مشتركة مراعياً أساساً هاماً هو وضوح الصلة بين صور سقف الكابلا بالا تينا والتصوير الاسلامي المعاصر على المواد المختلفة من جص وخزف. أما الصور التي لا تتفق مع هذا الأساس فقد استبعدتها، وهي في كثير من الحالات تتضح بسهولة في الرسوم الآدمية حيث نجد مثلا البعد عن الوجه القمري الشائع في غالبية الصور الآدمية في السقف وكذا طريقة رسم الأنف الاوربية حيث نجد العناية بتدببه وتجسيمه.

وقد أقمت دراستي على هذه المجموعة التي تميزت بما أشرت إليه توخياً للوصول إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها. والآن لنبدأ في دراسة أنواع هذه الزخارف.

تنوعت عناصر الزخرفة في سقف الكابلا بالا تينا فمن أشكال هندسية إلى عناصر حيوانية وعناصر آدمية ومناظر مختلفة تعددت موضوعاتها. وسنعرض لأنواع الزخرفة المختلفة محاولين التعرف على ما يشابهها خارج صقلية من المخلفات المعاصرة.

الأشكال الهندسية:

حفلت زخارف السقف بمجموعة كبيرة من الزخارف الهندسية التي استغلت في التوزيع الزخرفي العام للسقف فضلاً عن الاستفادة منها في تشكيل إطارات للأشكال المختلفة التي غص بها السقف.

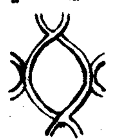
ومن هذه الأشكال الهندسية، النجمة الثمانية وقد سبق لنا الكلام عنها عند تحليلنا لزخارف الفنون في الباب الثاني حيث بينّا أنها كانت شائعة في العالم الإسلامي المعاصر فضلاً عن استعمالها في الفن البيزنطي، وقد استعملها الفنان هنا في زخرفة القسم الرئيسي من السقف (انظر الرسم التخطيطي لسقف الكابلا بالا تينا لوحة شكل ٧)

كما استخدم الفنان الصقلي الشكل المربع والمثمن في زخارف القسم الرئيسي أيضاً.واستعمال هذين الشكلين في الزخرفة أمر طبيعي يقتضيه حسن التوزيع العام في السقف.

وإلى جانب هذه الأشكال نجد المناطق ذات العقود نصف الدائرية وقد سبق أن بيّنا أن هذه الطريقة في الزخرفة كانت موجودة في الفن البيزنطي كما كانت موجودة في زخارف الجامع الكبير بتلمسان (القرن ١٢م) وهو معاصر للكابلا بالاتينا.

كما نجد مجموعة كبيرة من الأشكال الهندسية أرى أنها لا يمكن نسبتها لفن معين فهي شائعة في الفنون المختلفة كالأشكال الدائرية والمصلبة والمستطيلة وأنصاف الدوائر والحنايا التي اقتضتها المقرنصات، ونجد أيضاً مستطيلات يعلوها عقود على شكل.

 وهذا العقد وجدنا شبيهاً له في تونس.

كما نجد الشكل. 

إلى غير ذلك من الأشكال الهندسية العديدة والتي في استطاعة الفنان أن يبتكر منها الكثير.

الصور والمناظر الحيوانية

استخدم الفنان في زخرفة سقف الكابلا بالاتينا مجموعة من العناصر الحيوانية منها البط (١) الذي رسمه يمثل الحقيقة وفي منقاره ورقة نباتية على الطريقة المنتشرة في زخارف الخزف الفاطمي (٢) ونلاحظ أن رقبة الطائر الصقلي لم تحط بالشريط الذي يشيع في زخارف الطيور على هذا الخزف (٣)، ومنها النسر الذي رسمه الفنان بأسلوب يمثل الطبيعة تقريباً وفي منقاره عنصر نباتي على شكل ✗ (٤) ولم يزخرف رقبته أيضاً بالشريط، ومنها الديك الرومي (٥) وقد رسمه الفنان دون أن يكثر منه، أما

---

(١) Villard., Le Pitt., PL., 84

(٢) La Ceramique Egyptienne de L'epoque M. Pls, 34, 39 Bale. 1922

وانظر كذلك الدكتور زكي محمد حسن — كنوز الفاطميين لوحات ٢٢، ٢٤.

(٣) La Cer. Egyptienne., PL., 34

(٤) أرى أن هذا العنصر تطور للورقة الثلاثية التي كان يرسمها الفنان الفاطمي في منقار الطير على الخزف، وهذا يدل على مدى حرص الفنان الصقلي على إبراز شخصيته، فلا يكتفي بالاقتباس. وانظر لوحات ٤٥، ٤٦

(٥) انظر لوحة ٤٧

طريقة رسمه فقد جاءت على منوال البط والنسر أي بعنصر نباتي في المنقار و بدون شريط حول الرقبة ، ومنها أيضاً الطاووس[1] وقد أحبه الفنان فأكثر من استعماله في مواضع كثيرة من السقف ورسمه بطريقة قريبة من الطبيعة ، وقد جاء رسم الطاووس أحياناً بشكل مواجه[2] وأحياناً بشكل جانبي وذيله مرتفع على شكل نصف دائرة[3] فمن أين استقى الفنان الصقلي شكل الطاووس؟ .. نعرف أن الطاووس كان محبباً لدى المسلمين فقد كان في حدائق قصر الخليفة المطيع سنة ٣٣٤هـ—سنة ٣٦٣هـ/ سنة ٩٤٦ — سنة ٩٧٤م قصر يسمى «دار الطواويس» نسبة لزخارف الطواويس التي كانت تزينه[4]، كما أن العالم البيزنطي بعد الاسلام عرف رسم الطاووس المواجه كالذي نراه في سقف الكابلا بالاتينا حيث نجد طاووساً مرسوماً بطريقة مواجهة في مخطوط الفاتيكان اليوناني رقم ٣٥٤ المؤرخ بسنة ٩٤٨م/٩٤٩م[5]. أما الطاووس المرسوم بشكل جانبي وذيله مرتفع على شكل نصف دائرة تقريباً فكان منتشراً في مصر الفاطمية انتشاراً عظيما حيث نجده على الخزف وفي زخارف شبابيك القلل[6]، وأغلب الظن أن مصر الفاطمية كانت المصدر الذي نقل عند الفنان رسم الطاووس في زخارف الكابلا بالاتينا حيث التشابه الكبير بين رسمه في البلدين.

وإلى جانب ما ذكرنا من عناصر حيوانية استعمل الفنان الصقلي في زخارفه الأسد والنمر والغزال والأرنب. وهذه كلها عناصر حفلت بها الزخارف الفاطمية المعاصرة بمصر[7].

---

(١) انظر لوحة ٤٨

(٢) انظر لوحة ٤٨

(٣) Villard, Le Pitt., PL, 6 وانظر لوحة ٤٩

(٤) Villard, Le Pitt., P., 35

(٥) Ibid., P., 35

(٦) الدكتور زكي محمد حسن — كنوز الفاطميين — لوحة ٣٦.

(٧) راجع صور هذه الحيوانات في كتالوج الخزف المصري بمتحف الفن الاسلامي.

واستخدم الفنان كذلك صورة الأسد في مواضع كثيرة من السقف و بأشكال متنوعة فنجد مثلاً صورة الأسد وهو يصارع ثعباناً (١). كما نجد صورة أخرى له وهو جاث يعطينا وجهه (٢) وثالثة لأسدين لهما رأس واحدة (٣) ، وقد استعمل الأسد كعنصر زخرفي في الفن الفاطمي كثيراً مما يرجح اقتباس الفنان الصقلي لصورة هذا الحيوان من مصر الفاطمية خاصة وأن الطريقة التي رسم بها هذا الحيوان تكاد تكون متطابقة في مصر الفاطمية وصقلية النورماندية (٤).

واستخدم الفنان أيضاً صورة النسر في زخرفة السقف كثيراً فنجد مثلاً نسراً يمسك بحيوان آخر تارة يكون غزالاً وتارة أخرى أرنباً (٥) أو ديكاً هندياً ضخماً (٦) . كما نجد النسر أيضاً وهو يضغط بمخالبه على حيوانين (٧) ، وهذه المناظر جميعها تقريباً مستعملة في الزخارف الفاطمية المعاصرة بمصر (٨).

ونلاحظ في رسوم السقف مناظر متعددة لحيوانات تهاجم بعضها بعضاً فنجد مثلاً السنوري أو الأسد أو النمر يهاجم حيواناً آخر (٩) ، وهذا المنظر يذكرنا بمنظر الأسد الذي يفترس جملاً على عباءة التتويج التي سبقت الإشارة إليها . ونجد هذه المناظر نفسها شائعة في زخارف مصر الفاطمية لا سيا على الأخشاب (١٠).

ومن الصور الطريفة التي استعملها الفنان هنا منظر لطائرين يطعم أحدهما الآخر داخل العش .

---

(١) انظر لوحة رقم ٥٠ .

(٢) انظر لوحتي ٥٤،٥٥ .

(٣) انظر لوحة رقم ٥٦ .

(٤) انظر Pauty Les Bois Sculptes Jusqu a L'epoque Ayy, PL. XXXI I, XIXI

(٥) Villaro Le Pitture, PL., 161 وانظر لوحة رقم ٥١

(٦) انظر لوحة رقم ٥٣ .

(٧) Terzi La Cappella, Tav., XLI وانظر لوحة رقم ٥٢

(٨) كتالوج الخزف المصري بمتحف الفن الإسلامي لوحة ٣٨ .

(٩) Terzi., Tav., XIVII – A.

(١٠) انظر زخارف حجاب كنيسة الست بربارا في Pauty Bois Sc., D'Eglises (E.F.) PL. I.

ومما هو جدير بالذكر أن العناصر الحيوانية على سقف الكابلا بالاتينا جاءت قريبة من تمثيل الطبيعة مليئة بالحيوية والحركة وهذا يربطها بالعناصر الحيوانية في كل من مصر الفاطمية والدولة السلجوقية حيث كان الاتجاه آنذاك عند الفنانين أن يرسموا الحيوانات قريبة من الطبيعة (سنعرض لهذا بالتفصيل في الباب الرابع).

الصُّوَر وَالمنَاظِر الآدميّة

إذا كان الفنان قد استغل العناصر الحيوانية التي ذكرناها في زخرفته لسقف الكابلا بالاتينا فانه استغل أيضاً الأشكال الآدمية في مواضع مختلفة منه. لقد حفلت زخارف السقف بمجموعة كبيرة من الصور الآدمية بعضها نصفي [1] وبعضها كامل ومن أبرز الموضوعات المتصلة بالصور الآدمية مناظر الشراب.

فهناك رجل يتأهب للشرب وهو يحمل كأساً بيمينه أمام صدره ويجلس تارة متربعاً على الطريقة الشرقية [2]. وتارة يجلس على مقعد على الطريقة الأوربية [3]. كما نجده أحياناً يرفع الكأس بيساره إلى قرب فمه [4]، وأحياناً أخرى يشرب من فم الاناء الذي يحمله [5] كما وجدنا شخصاً يحمل بيديه كأسين على هيئة احتفالية [6].

وهناك صورة سيدة في هودج على جمل [7]، وقد رسم هذا الهودج على شكل مربع مغطى بخيمة. ونجد شبيهاً لهذا المنظر في عاج الفسطاط الموجود بمتحف الفن الاسلامي [8] وعلى الألواح الخشبية التي عثر عليها في بيمارستان قلاوون والموجودة حالياً بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة [9].

---

(١) Villard., Le Pitture, Pls, 191, 192
وانظر اللوحة رقم ٥٧ — وهذا تأثير بيزنطي سيأتي الكلام عنه فيما بعد (الباب الرابع)

(٢) Ibid, Pls, 181, 182

(٣) انظر لوحة ٦١

(٤) انظر لوحتي ٥٨، ٥٩

(٥) Villard Le P., PL, 182

(٦) انظر لوحة رقم ٦٠

(٧) انظر لوحة رقم ٤٩

(٨) هذه القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٥٠٢٤، وهي أيضاً منشورة ضمن مجموعة قطع أخرى عاجية عند الدكتور زكي محمد حسن — كنوز الفاطميين لوحة ٥٦ — القاهرة سنة ١٩٣٧.

(٩) انظر كتالوج الخشب المحفور حتى العصر الأيوبي بالمتحف الاسلامي، لوحات XLVI & XLVII بالقاهرة.

وصورة أخرى لسيدة في هودج على جمل يسير خلف جمل يركبه رجل عاري الجسد (١)، ولعل هذا المنظر وضع لمجرد المرح.

وهناك منظر يمثل رجلاً، يرتدي ثوباً مزخرفاً بفروع نباتية مورقة، و يضع شيئاً في فمه، وهو يجلس أمام مائدة لها أرجل منتهية بكرات، وعلى المائدة نجد مفرشاً يغطيها و يتدلى على جوانبها. أما جلسة الرجل فهي على الطريقة الغربية (٢)، يدل على ذلك ظهور رجليه تحت المائدة، إلا أن المصور لم يوفق في رسم الساق اليمنى فقد أبرز الركبة فوق مستوى المائدة. كما نرى على جانبي هذا الرجل قد وقف خادمان و يضع الذي على يمين السيد وعاء لعله «صينية» على المائدة بينما يرفع الآخر الكأس بيمينه ويحمل سمكة بيساره.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن التكوين العام لهذا المنظر ليس شرقياً فالسيد يجلس جلسة غربية وأمامه مائدة لم تكن مستعملة آنذاك في الشرق الاسلامي الذي كان يستعمل «صينية» كبيرة من النحاس توضع عليها الأطعمة (٣) وتوضع الصينية نفسها فوق كرسي منخفض، ونرى أن هذه الصورة مستوحاة من حياة النرمانديين بالجزيرة.

وهناك منظر لرجلين عربيين يلعبان الشطرنج (٤) وهما معممان ويجلسان تحت خيمة مفتوحة وهما يحملقان في بعضهما وقد جلسا على الأرض حول اللعبة وخلفهما زهرية موضوعة على حامل، ويخرج من الزهرية شجرة صغيرة بها ثلاث ورقات.

ومن مناظر هذا السقف صورة واجهة أحد المنازل وفيها ثلاثة أبواب مغلقة مزخرفة بدوائر، ونجد في أعلى هذا المنزل ثلاثة أبراج، بكل منها نافذة كبيرة. ونلاحظ في اثنتين من هذه النوافذ شكل امرأة بكل منها تطل إلى الخارج، أما النافذة الثالثة فطلاؤها غير واضح (٥).

---

(١) Villard, Le Pitture PL., 26

(٢) انظر لوحة رقم ٦١

(٣) Villard, Le Pitture, P. 42

(٤) Villard, Le Pitture, PL. 227

(٥) انظر لوحة رقم ٦٤

وهناك صورة فيها رجل يسحب الحبل المربوط في الجرة، بينما نجد رجلاً آخر يرفع من جانبه هذه الجرة و يفرغ ما فيها من ماء في دورق (١) .

ونجد منظر عقد يضم تحته صورة عازفين حول نافورة تصب مياهها من رأس أسد، و ينزل الماء بالتدريج على درج ينتهي إلى فسقية (٢) كما نلاحظ أن بكوشتي العقد نافذتين تطل من كل منها سيدة. ونجد لهذا المنظر شبيها بصفة عامة في شكل النافورة بقصر العزيزة ببالرمو موجودة بقاياه للآن (٣) .

وقد رسم الفنان أيضاً سيدة داخل هودج، تبدو عليه مظاهر الأبهة ويحمل هذا الهودج فيل، جلس سائقه على رقبته (٤) ونرى أن هذا المنظر استقاه الفنان الصقلي من مصر الفاطمية التي استخدم فيها الفيل خلال هذه الفترة في زخرفة الخزف (٥) وشبابيك القلل (٦) بشكل يتفق وطريقة رسمه هنا. نقول هذا على الرغم من وجود صورة الفيل في أمثلة نادرة في الفن الايطالي حيث نجده في كاتدرائية Aversa (٧) من القرن التاسع الميلادي كما نجده في كاتدرائية Fore Claudis (٨) من القرن الحادي عشر، وفي الفسيفساء الموجودة في جزر Tremiti (٩) فانه من السهل أن نؤكد أن أسلوب التصوير في الكابلا بالاتينا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمصر الفاطمية.

وإلى جانب ما ذكرنا نجد بالسقف صوراً أخرى لمحاربين على الإبل (١٠) ، وفارسين يتبارزان (١١) وفارساً يركب حصاناً وهو قادم من الصيد. وراءه تابع يمشي على قدميه

---

(١) انظر لوحة رقم ٦٢

(٢) انظر لوحة رقم ٦٣ والأدوات الموسيقية شكل ٤ ب

(٣) شاهدت ذلك بنفسي عند زيارتي لهذا القصر ببالرمو — انظر: Stefano. M. Della S.N. Tav. 158

(٤) انظر لوحة رقم ٦٥.

(٥) انظر — الدكتور زكي محمد حسن — كنوز الفاطميين — اللوحة رقم ٢٥ . ط . سنة ١٩٣٧ . وهي عبارة عن سلطانية من الخزف ذي بريق معدني يتوسطها رسم لفيل — مجموعة علي باشا إبراهيم.

(٦) انظر المصدر السابق — لوحة رقم ٣٧ شبابيك قلل محفوظة بمتحف الفن الاسلامي.

(٧) Villard, Le Pitture P. 42

(٨) Ibid. P. 42

(٩) Ibid. P. 42

(١٠) Ibid. PL. 250

(١١) انظر لوحة رقم ٦٦.

حاملاً على كتفيه الصيد. كما نرى دباً واقفاً وقد وضع رجليه الأماميتين على الحصان [١]. ونجد أيضاً منظراً لفارسين متجهين لاصابة أسدين ملقيين على الجزء الخلفي من فرسيهما [٢] وصورة أخرى تمثل فارساً يضرب دباً وهو على حصانه [٣].

ونجد أيضاً صوراً للرقص تنتشر على السقف من مكان لآخر معبرة عن رقصات مختلفة أهمها رقصة الدورق [٤] ورقصة الطرحة [٥]. ومناظر الرقص على هذا السقف تبدو متطورة تطوراً كبيراً عن مناظر الرقص الموجودة على جص سامرا [٦]، وبمقارنة بسيطة بين مناظر الرقص على كل (انظر اللوحات رقم ٦٨، ٦٩، ٧٠) يمكننا القول بأن الرقص في صور سقف الكابلا بالا تينا قد تطور تطوراً كبيراً عنه في صور سامرا حيث نجد أن جسم الراقصة صار يرقص جميعه بعد أن كان في سامرا لا يتحرك منه سوى اليدين وإحدى الرجلين كما صارت الراقصة تحاول إبراز مفاتن جسمها جميعه و يبدو هذا واضحاً في حركات الصدر والبطن والأفخاذ فضلاً عن تز يين الوجه بالخال — على الجبهة — بين الحاجبين — وعلى الخد أيضاً، في حين كانت حركات جسم الراقصة جامدة في سامرا، كما نلاحظ أن الفنان قد أفلح في إخراج صورة الراقصة في الكابلا بالا تينا وكأنها مجسمة تماماً بحيث يحس الرائي بأن جسماً حياً يرقص أمامه واستعان للوصول إلى هذا التجسيم بواسطة الألوان وتدرجها على الملابس في حين جعل خلفية الصورة داكنة لتساعده على إبراز غرضه. ونلاحظ أيضا أن الفنان قد رسم «الطرحة» التي تستعملها الراقصة في سقف الكابلا بالا تينا، بحيث تعبر عن الحالة النفسية عندها أثناء الرقص، كما أفلح في التعبير عن الحركة المطلوبة في الرقص بواسطة اليدين والرجلين في حين نجد هذا يكاد يكون معدوما في حركات الرقص على جص سامرا. ونلاحظ أيضاً تطوراً كبيراً في وسائل الز ينة عند الراقصة في سقف

(١) انظر لوحة رقم ٦٧.

(٢) Villard, Le Pitt, PL., 234

(٣) Ibid., PL., 233

(٤) انظر لوحة رقم ٦٩.

(٥) انظر لوحة رقم ٦٨.

(٦) انظر لوحة رقم ٦٩.

الكابلا بالاتينا فقد اعتمدت في ذلك على ابراز مفاتن الجسم الحي مع التأنق في تزيين الوجه بالخال بينما اعتمدت الراقصة في سامرا على التزين بواسطة ضفائر طويلة متدلية امام الصدر والبطن. وملاحظة أخرى، يهمنا الإشارة إليها هنا أن الفنان الصقلي احترم النسب في رسم أجزاء جسم الراقصة مما يدل على دراسة طيبة عنده، أما فنان سامرا فلم يكن قد وصل بعد إلى هذا المستوى، و بالتالي لم يحترم توزيع النسب في رسم الأشخاص. ومقارنة بسيطة بين فخذ الراقصة في كل من سامرا وصقلية تبين لنا ذلك بوضوح. كما نلاحظ تطوراً آخر في زخرفة ثياب الرقص بين سامرا وصقلية فبينما نجدها في سامرا فضفاضة وتعتمد على أشكال شبه دائرية وأشكال أخرى طولية نجد الفنان في صقلية قد استعان بالخطوط المتموجة والدوائر مستعملاً كل نوع في مكانه بقصد التعبير عن حركة الرقص (انظر الدوائر) على صدر الراقصة و بطنها لوحة رقم ٧٠).

وهناك صورة رجل يحمل برميلاً [١] أو يحمل على أكتافه غزالة أو عنزة [٢] وهذه المناظر نجد لها شبيها في زخارف الخزف الفاطمي بمصر [٣].

وصورة أخرى لرجل يحمل طاووساً بين يديه [٤] وهي طريقة في حمل الطيور الكبيرة.

وصورة فارس يمسك باحدى يديه صقراً [٥]، وقد استعمل الفنان هذا المنظر لزخرفة السقف، وهو أسلوب كان منتشراً في الفن الاسلامي منذ القرن العاشر الميلادي وما بعده [٦].

يمكننا بعد استعراض الأشكال والصور الآدمية التي رسمت في سقف الكابلا بالاتينا القول بأن معظمها كان يمثل أعمال الحياة العادية في المجتمع الصقلي النورماندي ولا سيا صورة الأكل على الطريقة الافرنجية أو نظرة النساء من النوافذ أو العزف بجوار النافورة فهذه مناظر ليست مألوفة في العالم الاسلامي في تلك الفترة.

---

(١) انظر لوحة رقم ٧٤.

(٢) انظر لوحة رقم ٧٢.

(٣) انظر زكي محمد حسن — فنون الاسلام — شكل ٢٤٩ — القاهرة سنة ١٩٤٨.

(٤) انظر لوحة رقم ٧٣.

(٥) انظر لوحة رقم ٧١.

(٦) Villard, Le Pitt., P. 40 وانظر كتالوج الخزف المصري بمتحف الفن الاسلامي لوحة رقم ٥٣، وانظر كذلك: Pauty. Bois S. D'eglises, PL, II.

المناظر الخرافية

وإلى جانب ما سبق من صور حيوانية وآدمية نلاحظ أن الفنان قد استخدم في زخرفة السقف أيضاً أشكالاً خرافية منها الجريفون (١) وقد استغله الفنان كثيراً في زخرفة السقف. وهذا الشكل الخرافي كان مألوفاً في مصر الفاطمية (٢). ومنها أبوالهول (٣) الذي رسمه الفنان الصقلي بجسم أسد ورأس امرأة. وهذا الشكل استقاه أيضاً الفنان الصقلي من مصر الفاطمية حيث نجده شائعاً في زخارف الخشب المعاصرة (٤).

وقد رسم الفنان أيضاً صورة تشمل امرأتين، الجزء الأسفل لكل منهما على شكل ذيل سمكة ملوي (٥) والمنظر يدل على عراك بينهما فهما يمسكان بعضهما باليدين والشعر. وهذا المنظر أصله يوناني نجده في مخطوط Stadtbibliotek المحفوظ في Berna برقم ٣٢٨ (٦)، كما نجد المرأة ذات الذيل السمكي في الفن البيزنطي على لوحة من العاج (حوالي سنة ٤٥٠ م) محفوظة بمتحف Sens (٧) بفرنسا.

كما رسم الفنان عصفوراً برأس امرأة (٨) واستغل هذه الصورة في مواضع كثيرة من السقف. ونجد هذا الشكل منتشراً في زخارف الخزف الفاطمي (٩).

ونجد بالسقف أيضاً صورة لحيوان له أربع أرجل ورأس صقر وجناحان زخرفيان (١٠) وصورة لحيوان له أربع أرجل ورأس صقر يركبه رجل.

---

(١) Villard, Le P., Pl., 156.

(٢) الدكتور زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، لوحة رقم ٥٨.

(٣) Villard, Le P., Pl., 8.

(٤) انظر كتالوج الخشب القبطي المحفور، مطبوعات متحف الفن الاسلامي لوحة رقم ٢٢.

(٥) انظر لوحة رقم ٧٥.

(٦) Villard, Le Pitt., P. 44

(٧) Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin, Tome I Fig., 121

(٨) Terzi, La Cappella, Tav., LIX.

وانظر لوحة ٧٦.

(٩) كتالوج الخزف المصري بمتحف الفن الاسلامي لوحة ٤٣.

(١٠) انظر لوحة رقم ٧٦.

استغل فنان صقلية هذا الشكل الخرافي في زخرفة السقف وربما قصد به التعبير عن سيطرة الانسان على الحيوان والطير وذلك بأسلوب تعبيري تضمن جلوسه فوق هذا الحيوان ووضعه إحدى رجليه حول الرقبة الطويلة فظهرت بذلك رجلا الراكب، وأغلب الظن أنها صورة خيالية من نسج خيال الفنان الصقلي.

وصورة أخرى لرجل يمتطي أسداً و يرفع بيمينه آلة غريبة كما لو كانت سكيناً أو منشاراً[1]، وربما يكون الفنان قد ابتدع هذا المنظر تعبيراً عن قدرة الانسان على أن يسيطر على أقوى شيء عن طريق العقل.

ونجد صورة لفارس يطعن التنين Dragan بحربة طويلة [2] وقد كرر الفنان هذا المنظر ثلاث مرات في السقف، وهو منظر يذكرنا بقصة San Giorgio الذي قاتل التنين بالقرب من بيروت، كما يذكرنا بقصص أخرى مسيحية، إلا أن المسلمين قد عرفوا أيضاً الكثير عن قتلة التنين، فقد ورد في الشهنامة كثير من قصص قتلة التنين، كما نذكر بهرام جور قاتل التنين المشهور [3].

كما نجد صورة لرجل يضغط على رقبتي أسدين مواجهين له [4] وأظن أن هذا المنظر من مخيلة الفنان الصقلي تعبيراً عن قوة الانسان العقلية.

وصورة لرجل برأس كبير وجسم صغير جداً يمسك في يده صليباً [5]

وصورة لعربة يجرها حصانان في اتجاه متعارض، وفي هذه الصورة نرى منظر العربة والحصانين المتعارضين، ولا نرى جسم السائق ولا رأسه بينما نجد فوق العربة رأساً آدمية ذات جناحين كبيرين مفتوحين.

وصورة أخرى لعربة يجرها حصانان متضادان في الاتجاه. ولكن السائق في هذه المرة تظهر رأسه وجسمه ويحمل سوطاً بيده اليمنى، كما نرى رأس انثى محاطة بهالة [6]

---

(١) Villard, PL., 42, 55

(٢) انظر لوحة رقم ٧٧، ٧٨

(٣) Ibid., P., 43

(٤) انظر لوحة رقم ٧٩.

(٥) Villard, Le, Pitt. PL. 239

(٦) Villard. PL. 238

وفيما يتعلق بالصورتين الأخيرتين يحتمل أن يكون الفنان الصقلي قد نقل فكرتها عن الشكل المحفور على قاعدة تمثال Porphyries الفائز في سباق العربات في Bizenzio وهو تمثال بيزنطي أو نقلها من زخرفة قطعة قماش بيزنطية (١) ، أما بالنسبة للفن الاسلامي فلا نجد مثل هاتين الصورتين فيه.

ونجد أيضاً صورة لنسر يقبض بمخالبه على حيوانين يشبهان نعجتين وعلى صدر النسر رسم الفنان منظر شخص، كما رسم في الجزء الأعلى من جناحي النسر صورة رأسين لامرأة داخل دائرة على شكل «ميدالية» (٢) وهذا المنظر له أصل قديم في الغرب، ثم انتقل إلى آسيا عن طريق التأثيرات الهيلينستية (٣) ، كما نجد في الفن الاسلامي صور النسر أو الصقر وهو يقبض بمخالبه على حيوانين أحياناً، وأحياناً أخرى كان يرسم النسر دون أن يقبض على شيء، وهذا ما نراه على الخزف الفاطمي بمصر (٤)

ونرى لذلك أن فنان الكابلا بالا تينا ربما نقل هذه الصورة عن مصر الفاطمية أو عن الفن البيزنطي حيث استعمل منظر النسر على الأقمشة البيزنطية أيضاً.

ونخلص من هذا الاستعراض لعناصر الزخرفة وموضوعاتها في سقف الكابلا بالا تينا إلى ما يأتي:

أ) أن غالبية موضوعات هذه الصور مستوحاة من مصر الفاطمية، فقد وجدنا كثيراً من مناظر سقف الكابلا بالا تينا مقتبساً من الزخارف التي على الخشب أو العاج أو الأقمشة الفاطمية.

ب) أن بعض موضوعات الصور القليلة في الكابلا بالا تينا ليست إسلامية الأصل حيث لا نجد لها شبيها في العالم الاسلامي خلال الفترة المعاصرة لزخرفة السقف، مما يدل على أن الفنان الصقلي كان يقتبس لزخارفه من العالم الاسلامي وغيره لا سيما الدولة البيزنطية.

---

(١) Villard, Le, Pitture, P. 46

(٢) Villard, Le Pitt. Pls. 53, 55, 245

(٣) Ibid, P. 46

(٤) La Ceramique Egyptienne de L'epoque Musulmane, Pl., 39

جـ . أن الفنان الصقلي قد استقى لمناظره في السقف كثيراً مما في الحياة اليومية بالجزيرة مثل طريقة الأكل الافرنجية (على المائدة)، ومنظر النساء اللاتي يطللن من النوافذ الخارجية للمنازل، أو العزف حول النافورة.

أما وقد درسنا الموضوعات الزخرفية التي شاعت في سقف الكابلا بلاتينا وناقشنا مصادر اشتقاقها يحسن بنا اتماماً لإبراز الصورة الفنية أن نتناول بالبحث أسلوب الرسم الذي تمت به عناصر هذه الزخرفة.

أُسلوبُ الرَّسْم

حرص الفنان في زخرفة سقف الكابلا بالاتينا على وضع كل صورة أو منظر داخل إطار تعددت أشكاله فمن مستطيل إلى دائرة إلى شكل مستطيل مقبى، إلى غير ذلك من أشكال الإطارات التي يمكن التعرف عليها من استعراض مجموعة اللوحات السابق الاشارة إليها. وكان يرسم هذا الاطار بحيث تتخلله دوائر أو أشكال مستطيلة بيضاء مثقوبة الوسط، كما استغلت الكتابة الكوفية أحياناً في الاطارات كعنصر زخرفي لا سيما حول مجموعة كبيرة من الصور. اما خلفية الصور فقد عني بها الفنان أيضاً فزينها بأساليب مختلفة منها رسم بعض الأواني معلقة في الهواء [١] أو رسم ستائر مفتوحة ومعلقة على جانبي الشكل الرئيسي في الصورة [٢]، وهو أسلوب بيزنطي لملء فراغ الصورة [٣] كما رسم الفنان أحياناً نخلة أو شجرة تمثل شجرة الحياة الساسانية في وسط موضوع الصورة لخلق التماثل [٤] وإلى جانب ما ذكرنا كان الفنان يرسم أحياناً فروعاً نباتية تخرج منها أوراق تأخذ شكل حلزونات [٥]. وقد لجأ الفنان إلى مثل هذه الأساليب — في رأيي — لاظهار العمق في الصورة، وقد نجح فعلاً نجاحاً ملموساً في الوصول إلى غايته.

---

(١) انظر اللوحات ٥٨، ٩١، ٥٩

(٢) انظر اللوحة رقم ٨١.

(٣) Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin, Fig., 125 Paris 1932.

(٤) انظر لوحة ٨٢

(٥) انظر لوحة ٥٦

أما من حيث رسم الصور الآدمية فقد رسم الفنان الوجه قمر يا ، وز ينه بالنسبة للمرأة بسلافة ملتو ية أمام الاذن [١] مهملاً الضفائر،ورسم الوجه كبيراً والقدم صغيراً بشكل يلفت النظر في كثير من الأحيان [٢] متأثراً في ذلك بزميله الفاطمي في مصر كما رسم الوجه في كثير من المناظر على هيئة ثلاثة أرباع ، وفي بعض المناظر مواجها ، وميز الوجه بصفة عامة بكبر العيون .

أما من حيث رسم أغطية الرأس والملابس وزخارفها ، فلم يحرص الفنان على تغطية جميع الرؤوس فترك بعضها عار ياً . أما الرؤوس التي غطاها فقد ابتكر لها في معظم الأحيان رسوماً تميزبها ، وقد جمعت بعض هذه الأغطية في شكل ٤أ وهي لعمائم وطواق ولفافات (طرح) وقبعات وتيجان . كما اختار الفنان للأشخاص ملابس مختلفة ، فنها ملابس العمل حيث يلبس الرجل قميصاً يطول إلى ما تحت الركبة ، وتحته سروال ضيق [٣] أما المرأة فتلبس قميصاً يفيض حتى القدمين وتحته السروال الضيق [٤] ومن الملابس أيضاً ملابس الرقص التي تمتاز بالطول والشفافية والكرانيش . وهناك نوع ثالث من هذه الملابس يشبه الجلباب الر يفي في مصر حالياً [٥] ، وإلى جانب ما ذكرنا من أنواع الملابس نجد لباساً يشبه لباس رجال الدين المسيحيين . (وسنعرض للملابس بالمقارنة في الباب الرابع) . أما زخرفة الأثواب في صور السقف فقد تنوعت أيضاً حيث نجد زخرفة قوامها دوائر حلزونية منسابة [٦] ، وأخرى قوامها فروع نباتية تدور و بداخلها أوراق عنب ثلاثية أو فروع نباتية تخرج منها أوراق [٧] ، ونجد كذلك الزخرفة بواسطة خطوط تنساب من مركز واحد [٨] ، كما نجد أشرطة تنساب من أعلى الثوب إلى أسفله [٩] . كما رسم الفنان حزاماً أسفل البطن تنزل منه

---

(١) انظر لوحة رقم ٦٨ وكذا اللوحة ٧٠، ٨٢.

(٢) انظر لوحة رقم ٦٨ وكذا اللوحة ٧٠.

(٣) انظر اللوحة رقم ٧٣.

(٤) انظر اللوحة رقم ٨٢،٨٥.

(٥) انظر اللوحة رقم ٥٨.

(٦) انظر اللوحة رقم ٧٠.

(٧) انظر لوحة رقم ٦١.

(٨) انظر لوحة رقم ٦٨ وهذا أسلوب بيزنطي وجدناه على الملابس البيزنطية انظر: **Hayford Pierce R.T., L'art Byz. Tome I Figs. 130, 148**

(٩) **Villard, Le Pitt., PL., 247**

ضفيرتان [١] . هذا فضلاً عن الزخرفة بأشكال هندسية متكررة [٢] وأشكال صليبية (سنعرض لهذه الزخارف بالمقارنة في الباب الرابع).

ومن حيث رسم الحيوانات فقد حرص الفنان الصقلي دائماً على أن يرسم الحيوان في صورة قريبة من الطبيعية مراعياً النسب التشريحية للحيوان فضلاً عن القدرة على التعبير عن الحركة وإبراز معالم الانفعال، وربط ذلك كله بحركة أجزاء الجسم. وهو في هذا المضمار كان متأثراً بكل من الفنان السلجوقي في شمال الشام والعراق والفنان الفاطمي في مصر إلا أنه فاقهما في المقدرة (سنتناول هذه الظاهرة بالمقارنة في الباب الرابع).

نخلص مما تقدم الى أن مدرسة التصوير في صقلية قد اقتبست الكثير من عناصرها الزخرفية وأسلوب الرسم من مصر الفاطمية كما تأثرت أيضاً بالفن في الدولة السلجوقية التي كانت تمتد أملاكها إلى شمال الشام فضلاً عن تأثرها بالمدرسة البيزنطية.

ولكن على الرغم من هذا التأثر فقد كانت مدرسة صقلية في التصوير مدرسة لها شخصيتها الخاصة بها، فلم تقلد أي بلد تقليداً تاماً وإنما جمعت ما يروقها من مصر وغيرها وصهرت كل ذلك عندها وأخرجته في قالبها الخاص بها،و يؤيد ما نذهب إليه أنها انفردت بموضوعات لا نجدها إلا فيها [٣] . كما نجح الفنان الصقلي في التعبير عن الحركة والحيوية نجاحاً عظيماً [٤] ، (حركات الراقصة مثلا) ونجح في إبراز العمق في صوره بأساليب خاصة لم يصل إليها فنان مسلم معاصر [٥] . ونجح كذلك في إبراز تعبيرات الوجه للتدليل على الحالة النفسية [٦] هذا فضلاً عن اقتباسه من الفن البيزنطي الذي زاد مدرسته الفنية قوة فقد أخذ منه طريقة رسم تموجات اللحى واستطالة الرقبة [٧] وزخرفة الملابس وإبراز الضوء والظل في الصورة [٨].

(١) انظر لوحة رقم ٧٤.

(٢) انظر لوحة رقم ٨٣.

(٣) سبق أن وضحنا هذه الموضوعات.

(٤) انظر حركة الغزال لوحة رقم ٨٦.

(٥) انظر رسم الستارة أو بعض الأزهار والأوراق النباتية. لوحة ٨١.

(٦) انظر لوحة ٥٩.

(٧) Villard, La Pit., PLs., 143, 184, 250 وراجع: Buchthal, Hellenistis Mini. Manuscripts, Ars Islamica, vol. 7 – 1940 P. 127 – 128.

(٨) Villard., Le Pitture Pl. 247 وراجع كذلك Buchthal, Hellenistis Miniature in(E.)Islamic Manuscripts, Ars Islamica; Vol., 7 – 1940, P. 130

ونخرج من هذا كله إلى أن مدرسة صقلية مدرسة إسلامية متطورة استفادت من مصر الفاطمية وغيرها وطورت أسلوبها، وسايرت الطبيعة النورماندية في الاستفادة بالمؤثرات البيزنطية ولكنها احتفظت لنفسها بشخصية مميزة.

ولعل هذا يتفق مع ميل روجر الثاني في الاستفادة بكل الامكانات الموجودة بالجزيرة سواء كانت إسلامية أو غير إسلامية إلى جانب حرصه على الاستفادة بكل فن خارج بلاده مهما كان نوعه دون النظر إلى ناحية الدين. وإن ذلك ليتفق مع ما رواه لنا المؤرخ صلاح الدين خليل الصفدي [1] من أن روجر الثاني قد اجتمع بنخبة من الرجال النشطين وذوي الخبرة في الجزيرة وأرسلهم إلى مناطق الشرق والغرب المختلفة وبصحبتهم رسامون مكلفون برسم كل ما يرونه بأعينهم. ففي هذا دليل واضح على أن روجر الثاني كان حريصاً على تدعيم مدرسته الفنية في التصوير وغيره.

---

(١) الصفدي، الوافي بالوفيات، مخطوطة رقم ٧٧١ — تاريخ تيمور الأجزاء ١٢، ١٣، ١٤ ص١٤٧، محفوظة بدار الكتب المصرية.

الباب الرابع

الخصائص المميزة للفن الإسلامي في صقلية



الخصائص المميزة للفن الاسلامي في صقلية

والآن وقد انتهينا من استعراض الفن الاسلامي في صقلية على أساس القطع الموثوق بنسبتها إلى الجزيرة خلال الفترة من (القرن ٣هـ-٦هـ/٩م - ١٢م) سنحاول الوقوف على الخصائص المميزة لمدرسة صقلية الفنية.

للوصول إلى هذا الهدف رأيت أن أقسم الموضوع إلى النقط الآتية:

- الزخارف الآدمية.
- الزخارف الحيوانية.
- الزخارف النباتية.
- الزخارف الكتابية.

الزخارف الآدمية

أ - طريقة رسم الوجه: رسم الفنان الصقلي الوجه سواء كان لرجل أو امرأة على شكل قمري متأثراً بالمدرستين الفاطمية والسلجوقية انظر(شكل ٩)وهو للوجوه

الآدمية الفاطمية (١) فجميعها قمري، وانظر(شكل ١٠) وهو للوجوه الآدمية السلجوقية (٢) وجميعها أيضاً مرسوم بشكل قمري ومن مقارنة بسيطة بين شكل (١٢) ا،ب (وجوه آدمية صقلية) والأشكال السابقة سواء كانت فاطمية أو سلجوقية يتبين لنا مدى تأثر الفنان الصقلي بفناني المدرستين الفاطمية في مصر والسلجوقية في العراق من حيث رسم الوجه الآدمي على شكل قمري.

---

(١) الشكل رقم (أ) مأخوذ من صحن من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة ومسجل برقم ١٤٩٣٥.
والشكل رقم (ب) مأخوذ م صحن من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة ومسجل برقم ١٤٤٦٧.
والشكل رقم (ج) مأخوذ من سلطانية من الخزف ذي البريق محفوظة بمتحف الفن الاسلامي ومسجلة برقم ١٥٥٠١.
والشكل رقم (د) مأخوذ من صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي ومسجل برقم ١٤٩٢٣.
والشكل رقم (هـ) مأخوذ من صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي ومسجل برقم ١٣٤٧٨.
والشكل رقم (و) مأخوذ من صحنمن الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي ومسجل برقم ١٤٩٨٨.
والشكل رقم (ز) مأخوذ من حجاب كنيسة أبي سيفين لوحة رقم ٢٢ راجع
Edmond Pauty, Bois Seulptes D'eglises Copte (Epoque Fatimide)
والشكل رقم (ح) مأخوذ من نفس اللوحة والمرجع السابق.

(٢) الشكلان رقم أ،ب مأخوذان من سلطانية من الخزف الايراني القرن ١٣م من مجموعة ليهمان **PH. Lehmann** راجع الدكتور زكي محمد حسن — الفنون الايرانية لوحة رقم ٩٢ شكل ١٠٣.
والشكل رقم ج مأخوذ من سلطانية من الخزف الايراني مؤرخة سنة ٨٣هـ سنة ١١٨٧م في مجموعة أوسكار رفائيل **Oscar Raphael** راجع الدكتور زكي محمد حسن — الفنون الايرانية رقم ٨٥ شكل ٩٤) والشكل رقم د مأخوذ من سلطانية من الخزف الايراني من القرن ٧هـ/١٣م في مجموعة دافيد **C.L. David** راجع الدكتور زكي محمد حسن الفنون الايرانية لوحة رقم ٩١ شكل ١٠٢ والشكل رقم هـ مأخوذ من صحن ذي بريق معدني — ايران القرن ٥هـ/١١م محفوظ بمتحف فكتوريا والبرت بلندن، راجع الدكتور زكي محمد حسن — الفنون الايرانية لوحة ٧٨ شكل ٨٦ والشكل و مأخوذ من إبريق من الخزف الايراني ذي البريق المعدني القرن ٦هـ/١٢م في معرض فرير **Freer Gallery** راجع الدكتور زكي محمد حسن الفنون الايرانية لوحة رقم ٨٦ شكل ٩٦.

إلا أن شخصية الفنان الصقلي تظهر في اجتهاده في التميز بين الجنسين ، فقد اختص المرأة بسلافتين تتدليان ملتويتي النهايتين ، عكس اتجاه الأذن (انظر شكل (١٢) ا،ب مع عدم رسم ضفائر، ومن هنا اختلف أسلوبه عن أسلوب مدرسة سامرا التي كانت تجمع بين السلافتين والضفائر للمرأة (انظر لوحة رقم ٦٩) كما اختلف أيضاً عن أسلوب الفنان السلجوقي الذي كان يرسم للمرأة ضفائر طويلة تتدلى من أمام الاذن — ومن خلفها انظر(شكل ١٠) ا،ب،ح، د «وجوه آدمية سلجوقية» كما كان يميز الرجل برسم ذقن وشارب انظر(شكل ١٠) هـ «وجوه آدمية سلجوقية» .
وتميز الفنان الصقلي كذلك عن زميله الفاطمي في مصر في طريقة التميز بين الجنسين ، فقد كان الفنان الفاطمي يرسم في بعض الأحيان هاتين السلافتين صريحتين وخلفهما ضفيرتان تنتهيان بملف (انظر شكل (٩) هـ كما كان يرسم أحياناً هاتين السلافتين أقل صراحة انظر(الشكل ٩)جـ بل إننا في بعض الأحيان قد نقف أمام صورة فاطمية لا نستطيع القطع بأنها تمثل جنساً معيناً كما هو الحال في الصور الآدمية على الحمام الفاطمي بأبي السعود [١] .

ب - طريقة رسم العيون

إذا استعرضنا طريقة رسم العيون عند كل من الفنان الفاطمي والفنان السلجوقي والفنان الصقلي ندرك ميزة انفرد بها الفنان الصقلي عن زميله ألا وهي رسم العيون مفرطة الكبر. فالفنان السلجوقي رسم العيون ضيقة جداً و بشكل لوزي ينتهي من الخارج بخط رفيع ممتد انظر(شكل ١٠) «وجوه آدمية سلجوقية».أما الفنان الفاطمي في مصر فقد رسم العيون أوسع من زميله السلجوقي إلى حد نلمسه في سهولة من مقارنة شكل (٩) «وجوه آدمية فاطمية» بشكل (١٠) «وجوه آدمية سلجوقية» .
فاذا قارنا بين رسم العيون في صقلية وفي المدرسة البيزنطية نجد أن الأخيرة كانت عريقة في رسم العيون واسعة أو بالأحرى مفرطة الكبر والاتساع فقد وجدنا الفنان

البيزنطي يرسم العيون واسعة تماماً في القرن الخامس الميلادي [1]،وكذلك في القرنين السادس والسابع للميلاد [2]،واستمر هذا مع الفنان البيزنطي كطابع مميز. مما تقدم نستطيع القول بأن الفنان الصقلي قد تأثر مباشرة في رسمه للعيون الآدمية الواسعة بالفنان البيزنطي لاسيا إذا عرفنا أن الأسانيد التاريخية تؤيد ذلك فقد كان الملك روجر الثاني حريصاً على تطعيم مدرسته الفنية بالمؤثرات البيزنطية إلى جانب الطابع الاسلامي الأصيل (قارن شكل (١٢) «وجوه آدمية صقلية» بالشكل رقم (١١) «وجوه آدمية بيزنطية» وبهذا تميز الفنان الصقلي في العهد النورماندي برسم العيون الواسعة أكثر من أي فنان مسلم آخر.

ج - طريقة رسم الأنف

بمقارنة بين شكل (٩) «وجوه آدمية فاطمية» والشكل رقم (١٠) «وجوه آدمية سلجوقية» والشكل رقم (١٢) «وجوه آدمية صقلية» يتضح تأثر الفنان الصقلي في طريقة رسمه للأنف بكل من المدرستين الفاطمية والسلجوقية، فقد رسم جميعهم الأنف أقنى وذلك بواسطة خط ينزل من جهة إحدى العينين و ينتهي بثنية فوق الفم.

أما الفنان البيزنطي فقد كان يرسم دائماً الأنف بطريقة تقرب من الطبيعة، وأنهى الأنف في أغلب الأحيان بتدبب واضح (قارن بين شكل (١١) ا،ب «وجوه آدمية بيزنطية» والشكل رقم (١٣) ا،ب، د،من هذه المقارنة نخرج إلى القول بأن الفنان الصقلي قد تأثر في رسم الأنف الآدمية بكل من الفنانين الفاطمي والسلجوقي ولم يتأثر في ذلك بالفنان البيزنطي.

---

(١) Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin Tome I Fig., 153, 155 Paris 1932

وانظر كذلك شكل رقم ٢ من لوحة رقم ١١ «وجوه آدمية بيزنطية»

(٢) Hayford P. et Royal., L'ar t Byzantin Tome II Flg., 79, 155

وانظر شكل (١١) «وجوه آدمية بيزنطية»

د ـ رسم أغطية الرأس

إذا قارنا أغطية الرأس الصقلية (انظر شكل ٤ أ) بما يعاصرها من أغطية الرأس في مصر الفاطمية أو في الدولة السلجوقية أو في الأندلس، وجدنا أن كل دولة من هذه الدول قد تميز فنها برسوم أغطية رؤوس قد تتفق في أسمائها ولكنها تختلف في طريقة رسمها، فالعمامة مثلاً كانت ترسم في مصر بأشكال متعددة (انظر شكل (٩) أ،د في حين رسم الفنان السلجوقي هذه العمامات بطرق زخرفية مخالفة (انظر شكل ١٠ هـ) وكذلك الحال في صقلية فقد ابتكر فنانها رسوماً خاصة لعماماته (انظر شكل ٤ أ «أغطية الرأس الصقلية» والشكل رقم ١٤ هـ أيضاً) تختلف عما في الدولة الفاطمية أو الدولة السلجوقية. وما قلناه ينسحب أيضاً على عمامات الأندلس. ومثال آخر نجد فيه هذا الاختلاف هو رسوم التيجان، ففي الدولة الفاطمية صمم الفنان رسوماً عديدة لتيجانه نجدها في شكل ٩ ب، هـ، و، ز، ح [1] وهذه بدورها تختلف عما شاع في الدولة السلجوقية من تيجان [2]، كما اختلف أيضاً عما في صقلية التي اتخذ فنانها تاجاً مميزاً (انظر شكل ٤ أ «أغطية الرأس الصقلية» فقد جاء وسط التاج الصقلي العلوي على شكل عقد مدبب بينما جاء التاج الفاطمي المشابه في الوسط بدون تدبب فضلاً عن وضع حلية في شكل كرة صغيرة في أعلى هذه القبة الوسطى للتاج الفاطمي.

وقصارى القول بمقارنة شكل (٩) «وجوه آدمية فاطمية» وشكل (١٠) «وجوه آدمية سلجوقية وشكل (١١) «وجوه آدمية بيزنطية» وشكل ٤ أ يتجلى لنا أن الفنان الصقلي أبرز شخصيته في ابتكار رسوم جديدة ميز بها أغطية رؤوس الأشخاص في

---

(١) الشكلان ز، ح مأخوذان من حجاب كنيسة أبي سيفين انظر كتالوج متحف الفن الاسلامي — أخشاب محفورة من الكنائس القبطية لوحة رقم ٢٢.

(٢) الدكتور زكي محمد حسن — الفنون الايرانية شكل ١١٠ من لوحة رقم ٩٩ (تحفة من الخزف الايراني ذي البريق المعدني من القرن ٧هـ/١٣م محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين — كما رسم الفنان السلجوقي تيجاناً أخرى كلها تختلف عما وجدناه في صقلية.

مدرسته. هذا فضلاً عن تأثره بالمدرسة البيزنطية حيث نجده يرسم بعض الرؤوس عارية. (قارن بين شكل (١١) أ وصورة الرجل الذي يحمل حملاً في اللوحة رقم ٧٢ والرجل في اللوحة رقم ١٠٧)

هـ- طريقة رسم أصابع اليد

تميز الفنان الصقلي في رسم أصابع اليد عن غيره من الفنانين المسلمين المعاصرين فنجده يحرص على رسم خمسة أصابع لليد سواء ظهر الابهام أو لم يظهر [١] فقد وجدناه يرسم في حالة عدم ظهور الابهام خمسة اصابع طويلة [٢]. (انظر شكل ١٣أ) و يرسم في حالة ظهور الابهام اليد طبيعية بخمسة أصابع. ولا أدري لذلك تعليلاً.

و- طريقة رسم القدمين

رسم الفنان الصقلي القدمين صغيرتين بصفة عامة و بطريقة لا تتناسب مع حجم بقية الجسم (انظر شكل (١٣) أ [٣] وقد تأثر الفنان في ذلك بزميله الفنان الفاطمي الذي كان يرسم القدمين صغيرتين أيضاً [٤].

ز- طريقة الجلسات

تنوعت الجلسات التي رسمها الفنان الصقلي، فقد رسم أشخاصاً جالسين جلسة شرقية على فراش منخفض كالحشية (انظر شكل ١٣أ) [٥] أو جالسين بدون حشية (انظر شكل ١٣هـ) [٦] وهاتان الجلستان انتشرتا في العالم الاسلامي فنجدهما في

(١، ٢) انظر شكل (١٣أ) ولوحة رقم ٥٩.

(٣) انظر لوحة رقم ٥٩

(٤) انظر الزخرفة على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٤٥١٦.

(٥) انظر لوحة ٥٩.

(٦) Villard Le Pitt., Pl. 190

الفن السلجوقي (انظر شكل ٩٦ لوحة ٨٦ من كتاب الفنون الايرانية للدكتور زكي محمد حسن)،كما نجد الجلسة المتربعة على سلطانية من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظة بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٥٥٠١،وصحن من الخزف ذي البريق المعدني من مصر الفاطمية محفوظ بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٤٩٢٣) وإلى جانب هاتين الجلستين رسم الفنان الصقلي الأشخاص جالسين جلسة ترفع الاليتين عن الأرض إلى حد كبير (انظر شكل (١٣)أ) وقد رأينا شبيهاً لهذه الجلسة في الفن السلجوقي بايران [١]. وهناك جلسة أخرى رسمها الفنان الصقلي وانفرد بها عن غيره من الفنانين الفاطميين والسلاجقة وهي رسم الشخص جالساً على كرسي، فقد رسم الفنان الصقلي شخصاً جالساً على كرسي أمام المائدة (انظر شكل (١٣ جـ) [٢] وهذه الجلسة الأخيرة تدلنا على أن الفنان الصقلي اجتهد في تمثيل الحياة الجديدة التي كانت تحياها الجزيرة في العهد النورماندي، فقد دخلتها العادات الأوروبية كالأكل على المائدة، وكان المألوف عند الفنان الفاطمي أو السلجوقي رسم مناظر الطعام على الطريقة الشرقية المألوفة ذات الجلسة على حشية أو بدونها.و يدلنا عدم نجاح الفنان الصقلي نجاحاً كبيراً في رسم الشخص الجالس على الكرسي أمام المائدة على أن الفنان كان صقلياً متطوراً مجتهداً ولم يكن بيزنطياً ولا قادماً من خارج الجزيرة (من مصر أو غيرها) فمن المعروف أن كل فنان يرسم بالطريقة التي تعلم بها في بلاده ولا يقوى على تغييرها إلا بعد فترة طويلة.

ح - النسب التشريحية

اجتهد الفنان الصقلي في المحافظة على النسب التشريحية في رسم الانسان، فقد أحس بالنسب في رسم الرأس والجذع والأطراف (باستثناء القدمين الصغيرتين كما سبق أن وضحنا) انظر شكل ١٣أ،ب وشكل (١٤) أ،ب،د وقد تميز في هذه الناحية عن زميله السلجوقي الذي كان يبالغ في رسم الوجه فيرسمه كبيراً بحيث لا يتناسب

(١) الدكتور محمد حسن — الفنون الايرانية شكل ١١٠ لوحة ٩٩ تحفة من الخزف ذي البريق المعدني — القرن ٧هـ/١٣م محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين.
(٢) انظر اللوحة رقم ٦١.

مع بقية أجزاء الجسم (قارن شكل ١٠٣ لوحة ٩٢ من كتاب الفنون الايرانية للدكتور زكي محمد حسن بالأشكال الصقلية ١٣،١٤) كما تفوق أيضاً على زميله الفاطمي في احترام هذه النسب التشريحية (قارن بين شكل ١٤أ،ب،د ورسم الأشخاص في الصورة التي على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني المحفوظ بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٤٥١٦) فقد رسم الفنان الفاطمي اليدين أغلظ من الرجلين، بينما نلاحظ شدة حرص الفنان الصقلي على احترام النسب التشريحية عندما يبرز كل جزء من أجزاء الجسم على وضعه الطبيعي (انظر رجلي الراقصة وذراعيها شكل (١٤)أ [١] وهذه العناية بالنسب التشريحية تدلنا على مدى تأثر الفنان الصقلي بالتقاليد البيزنطية التي كانت تعنى برسوم الأشخاص متأثرة بالمدرسة الهلينية.

ط ـ التعبير عن الحركة والانفعالات النفسيّة

تميز الفنان الصقلي أيضاً بقدرته على التعبير عن الحركة والانفعالات النفسية المصاحبة لها وقد وصل في هذا المضمار حداً يجعلنا نفرق بسهولة بين أعماله وأعمال غيره من الفنانين المعاصرين في العالم الاسلامي فبمقارنة شكل (١٣)أ [٢] وهو من عمل الفنان الصقلي بمنظر المرأة التي تمسك بيدها كأس خمر على سلطانية من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٥٥٠١ وهما متحدا الموضوع يتجلى لنا مدى نجاح وتفوق الفنان الصقلي في إبراز السرور والارتياح المصاحبين للشراب عادة،وبمقارنة أخرى في موضوع للصيد بين الفنان الصقلي (شكل (١٤ حـ) والفنان الفاطمي (صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٣٤٧٧)يتجلى أيضاً تفوق الفنان الصقلي في إبراز ما في نفس الفارس من انفعالات.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٧٠.

(٢) انظر لوحة رقم ٥٩.

ولم يقف تفوق الفنان الصقلي في هذا المضمار عند حد الفنان الفاطمي بل تعداه إلى الفنان السلجوقي، فقد كان الفنان السلجوقي يرسم الأفراد بطريقة جامدة لا انفعال فيها فلا فرح ولا ارتياح ولا حزن. ويمكن أن ندرك الفارق بين الفنان الصقلي والفنان السلجوقي من مقارنة الرسوم الصقلية التي أشرنا إليها بمنظر الأفراد على سلطانية من الخزف الايراني مؤرخة سنة ٥٨٣ هـ سنة ١١٨٧ م في مجموعة أوسكار رفائيل [١].

كما تميز الفنان الصقلي عن زميله الفاطمي والسلجوقي في القدرة على رسم الحركة المناسبة للانفعال النفسي فبمقارنة بين صورة الراقصتين الصقليتين (شكل ١٤) أ، ب) بمنظر يمثل عراكاً بين رجلين على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٤٥١٦ يتبين صدق ما ذهبنا إليه فان في كل عضو من أعضاء جسم الراقصة حركة واضحة تتفق والموضوع.

وما يقال في هذا المضمار عن الفنان الفاطمي يمكن أن يقال أكثر منه بالنسبة للفنان السلجوقي من حيث عدم قدرته على إبراز الحركة في رسوم الأشخاص، و يرجع ذلك إلى أن الفنان الايراني منذ الزمن القديم لم يكن على معرفة بالجسم الانساني ودراسته ورسمه وعمل التماثيل له كما أتيح للفنان الاغريقي..

مما أسلفنا يمكننا القول بأن الفنان الصقلي قد برع في إبراز الحركة والانفعالات النفسية في الصور الآدمية بفضل تأثره بأصول المدرسة الفنية البيزنطية تمشياً مع الحقائق التاريخية.

ي - الملابس وزخارفها

تنوعت طريقة رسم الفنان للملابس في صقلية، فهناك ملابس العمل (انظر شكل (١٤ د) «ملابس صقلية») وهي عبارة عن قميص يصل إلى ما تحت الركبة بقليل وعليه حزام يشد إلى الوسط وله أكمام ثلاثة أرباع، وتحت القميص يلبس سروال ضيق [٢] وهذا النوع من الثياب يشبه ثياب بعض الأشخاص الذين نجدهم

(١) الدكتور زكي محمد حسن — الفنون الايرانية شكل ٩٤ لوحة ٨٥.

(٢) انظر اللوحتين رقم ٧٣، ٧٤.

على نقش حائطي من إيران — القرن ٦ هـ/١٢م — في مجموعة هيرامانك Heeramanek [١] من حيث القميص الذي ينتهي تحت الركبة مباشرة وعليه الحزام مع اختلاف طفيف يبدو في طريقة رسم جيب القميص حيث نجده في صقلية مدوراً أما في إيران فنجده على شكل زاوية.

وهناك أيضاً ملابس الرقص وهي كما ترى في شكل (١٤)أ،ب تمتاز بالطول إلى جانب الضيق والشفافية لتظهر مفاتن الجسد [٢]،وهناك نوع ثالث يشبه الجلباب الريفي في مصر [٣]. وهذا الجلباب نجد ما يشبهه على الزخارف الجصية في الحمام الفاطمي بأبي السعود بمصر (انظر لوحة ٤٤). وإلى جانب ما ذكرنا نجد نوعاً من الملابس يشبه لباس رجال الدين المسيحيين من حيث الاتساع واللون والتفصيل بصفة عامة.. و يشترك في هذا اللباس النساء والرجال على السواء (انظر شكل (١٢)أ،ب وشكل (١٤)حـ وشكل (١٣)أ) [٤] وهذا النوع من الملابس لا نجد له مثيلاً على التحف الاسلامية المعاصرة لا في الدولة الفاطمية ولا في الدولة السلجوقية.

أما زخرفة الملابس في صقلية النورماندية فيمكن أن نقسمها إلى أربعة أنواع، أولها رسم طيات الملابس بشكل زخرفي يشبه دوائر المياه المتكررة (انظر ثياب الراقصة شكل (١٤)أ) [٥]، وثانيها رسم هذه الحليات على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد (انظر زخرفة الجزء السفلي من ثياب الراقصة شكل (١٤ ب) [٦] وانظر كذلك زخرفة ثياب الفارس (شكل (١٤ حـ)،وثالثها زخرفة الثوب بصفة عامة بوحدات نباتية محورة متكررة (انظر شكل (١٣ حـ) [٧]. أما الأسلوب الرابع فهو

---

(١) الدكتور زكي محمد حسن — الفنون الايرانية لوحة ٣٤ شكل ٣٧.
(٢) انظر اللوحتين رقم ٦٨، ٧٠.
(٣) انظر اللوحة رقم ٥٨.
(٤) انظر اللوحات ٨٤، ٨٣، ٧١، ٥٩
(٥) انظر اللوحة رقم ٧٠.
(٦) انظر اللوحة رقم ٦٨.
(٧) انظر اللوحة ٦١.

زخرفة الثوب بوحدات هندسية متكررة (انظر شكل (١٢ ب) [١]. وهذه الأساليب في زخرفة الملابس نجد منها الأنواع الثلاثة الأولى منتشرة في زخارف سامرا،واحتفظت مصر والدولة السلجوقية بالأسلوب الثالث منها،وهي الزخرفة النباتية المحورة المتكررة. أما النوع الرابع فنجده أيضاً مستعملاً في زخارف الملابس السلجوقية (انظر شكل ١٠٥ من لوحة رقم ٩٤ من كتاب الفنون الايرانية للدكتور زكي محمد حسن [٢].

إلا أننا فوق هذه الأساليب الأربعة نجد الفنان الصقلي قد ابتكر زخرفة جديدة للثياب تظهر في عمل كرانيش في نهاية الثوب من أسفل [٣] وهو أسلوب لم نره في زخارف الملابس في الأقطار الاسلامية المعاصرة.

مما تقدم يمكننا القول بأن الفنان الصقلي كان متأثراً بأساليب مدرسة سامرا فقد حافظ على أسلوبها في الزخرفة، ذلك الأسلوب الذي وصل إلى الجزيرة طبعاً عن طريق مصر الفاطمية والدولة السلجوقية ولكنه أبرز شخصيته فضلاً عن ابتكاره أسلوب الزخرفة بالكرانيش كما سبق أن بينا.

٤- رسوم الصور النصفية

من الأمور التي تميز بها الفنان الصقلي عن زميليه الفاطمي والسلجوقي رسم صور نصفية تضم الصدر والرأس فقط، فلم يكن ذلك معروفاً لا في الدولة الفاطمية ولا في الدولة السلجوقية، ومن الواضح أن الفنان الصقلي قد تأثر في ذلك بما كان في الدولة البيزنطية من صور نصفية (قارن شكل (١٢) [٤] والصور النصفية في الفن البيزنطي (شكل ١٥٥ على نسيج من الصوف يرجع إلى القرن الخامس الميلادي) [٥].

---

(١) انظر اللوحة رقم ٨٣.

(٢) انظر اللوحة رقم ٨٠.

(٣) انظر اللوحات ٧٠، ٨٢.

(٤) انظر لوحة ٨٣،٨٤.

(٥) Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin Vol. I Fig., 155

ل — طريقة رسم اللحى

تميز الفنان الصقلي أيضاً عن غيره من الفنانين في الدولة الفاطمية والدولة السلجوقية برسم شعر اللحية متموجاً متأثراً في ذلك أيضاً بتقاليد المدرسة البيزنطية (١).

والآن وقد انتهت المقارنات بين أعمال الفنان الصقلي وأعمال كل من الفنانين الفاطمي والسلجوقي من حيث رسم العناصر الآدمية — متجاوزين عن المقارنة بين أعمال الفنان الصقلي والاسباني (٢) — يمكنني إجمال ما تميزت به الرسوم الآدمية الصقلية في العهد النورماندي بما يلي:

رسم الفنان الوجه قمرياً ذا عينين واسعتين تماماً وأنف تخطيطي أقنى مميزاً بين الجنسين برسم السلافتين مع رسم الذقن للرجل بطريقة مموجة. كما احترم النسب التشريحية لجسم الانسان فيما عدا القدمين اللذين رسمهما صغيرتين، كما امتازت صوره برسم أصابع اليد الخمسة سواء ظهر الابهام أو لم يظهر، كما رسم الأشخاص في جلسات منوعة بعضها شرقي و بعضها غربي،أما من حيث الملابس فقد نوع فيها وفي زخارفها متأثراً بالمدرستين الفاطمية والسلجوقية وما عند رجال الدين المسيحي بالجزيرة، بل انه كان يكتنز بعض تأثيرات مدرسة سامرا كطريقة زخرفة الثياب بدوائر تشبه الماء أو انطلاق خطوط من مركز واحد، كما ابتكر أسلوب الكرانيش في زخرفة الثياب أيضاً.

---

(١) Hayford P. et R.T. L'art Byzantin

وانظر الشكل ١١ ب.

(٢) لقد تجاوزنا عن المقارنة بين عمل الفنان الصقلي في العهد النورماندي وعمل الفنان الاسباني المعاصر لسببين رئيسيين: أولهما: عدم توفر الرسوم الآدمية على غير مادة العاج. فليس لدينا سوى صورة واحدة لرأس آدمية «افريسكو» وجدت غير واضحة على بقايا مدينة الزهراء القرن ٤ هـ/١٠م

انظر D. Ricardi Velazquez Bosco, Medina Azzahra Y. Alamiriya Fig. 57 Madrid 1912

وهي لا تعطينا تفاصيل واضحة نعتمد عليها في المقارنات وليست لدينا بعد ذلك صور آدمية مرسومة «افريسكو» إلا في القرن ٨هـ/١٤م في البرطل وهذا متأخر عن مدرسة صقلية بقرنين من الزمان فلا محل للمقارنة. ثانيهما: أن الرسوم الآدمية التي تزخرف المتاحف العاجية الاسبانية المعاصرة تشهد بتخلف ملحوظ عن التصوير الآدمي في الدولة الفاطمية والدولة السلجوقية على السواء سواء من حيث مراعاة النسب التشريحية أو التعبير الانفعالي.

وهذه الخصائص مجتمعة في الرسوم الآدمية لا نجدها في أي مدرسة إسلامية معاصرة لمدرسة صقلية مما يساعدنا على تمييز الصور الآدمية التي رسمها الفنان الصقلي في سهولة و يسر.

ثانيًا : العناصر الحيوانية

عرفنا من دراستنا لزخارف الخشب والنسيج وصور الكابلا بالا تينا أن العناصر الحيوانية فيها تشمل نوعين أساسيين هما : حيوانات مألوفة وحيوانات خرافية. أما من حيث اشتقاق هذه العناصر فقد عرفتا أن أغلبها مألوف في العالم الاسلامي والبعض منها مقتبس من الفن البيزنطي، فلقد ولى الفنان الصقلي وجهه نحو الفن الفاطمي والفن السلجوقي ليقتبس منها معظم عناصره الحيوانية حيث كانا وقتئذ على درجة كبيرة من العناية برسوم الحيوان (١)، فقد وجدنا عناصر كثيرة مما كان يستخدمه الفنانون في الدولتين شائعاً في زخارف صقلية خلال العهد النورماندي كالأسد والفيل والجمل والحصان والأرنب والغزال وغير ذلك من الحيوانات، كما رسم الفنان الصقلي النسر والديك الرومي والطاووس وغير ذلك من الطيور التي استخدمها كل من الفنانين الفاطمي والسلجوقي. لكن إذا كان الفنان الصقلي قد اقتبس هذه العناصر الحيوانية فانه لم يرسمها بالطريقة التي كانت عليها في رسوم الدولتين.. وهذا ما سنوضحه بالمقارنة للوصول إلى ما يميز الفنان الصقلي في رسومه الحيوانية.

إذا قارنا رسم الحصان السلجوقي الوارد على صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري في القرن ٥ هـ/١١م المحفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن (٢)

---

(١) سنكتفي هنا بالمقارنة بين عمل الفنان الصقلي وعمل كل من الفنانين الفاطمي والسلجوقي تاركين المقارنة بالعناصر الحيوانية في اسبانيا لعدم توفر المادة المعاصرة في الأندلس من ناحية ولضعف العناصر الحيوانية الموجودة على العاج الاسباني إذا قيست بعمل المدرستين الفاطمية والسلجوقية.

(٢) انظر اللوحة رقم ١٠١.

وانظر الدكتور زكي محمد حسن — الفنون الايرانية — لوحة رقم ٧٨ — شكل ٨٦.

والحصان الفاطمي شكل ٥ لوحة رقم ١٣٨ المأخوذ من صحن من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي تحت رقم ١٣٤٧٧ برسم الحصان الصقلي (شكل ١٧ [١]) تبين لنا أن الحصانين السلجوقي والفاطمي لم يبلغا مبلغ الحصان الصقلي من حيث الدقة في رسم النسب التشريحية للحيوان، فبينما نجد أرجل الحصان السلجوقي لا تتفق من حيث الطول مع ضخامة جسم الحصان، نجد أن الفنان الفاطمي يرسم أرجل الحصان تجمع بين الضعف والقصر إذا قيست بضخامة جسم الحيوان، فضلاً عن عدم عنايته برسم حوافر الحصان فقد اكتفى برسم شكل بعيد كل البعد عن أن يكون حافراً. أما ذيل الحصان السلجوقي فقد رسم قصيراً غليظاً بينما كان ذيل الحصان الفاطمي رفيعاً منتهياً بنصف مروحة نخيلية.

وكيفما كان الأمر فان رسم ذيل الحصان عند الفنانين الفاطمي والسلجوقي كان غير دقيق وبعيد عن الواقع، كما يلاحظ أن الفنان الفاطمي أسرف في تضخيم جسم الحصان حتى أبعده كثيراً عن الواقع، وفي نفس الوقت رسم رأس الحصان صغيرة نسبياً. فاذا قارنا هذين الحصانين بالحصان الذي رسمه الفنان الصقلي أمكننا في سهولة أن نلمس الفارق الكبير الذي تميز به فنان صقلية، فقد حافظ على النسب التشريحية محافظة دقيقة في كل جزء من أجزاء جسم الحصان بلا استثناء، كما اعتنى برسم التفاصيل (انظر طريقة رسم حوافر الحصان وحجمها بالنسبة لرسم رجله عموماً، وكذلك رسم الرجل بالنسبة لبقية جسم الحيوان وعلاقة الرأس بالجسم وانظر كذلك دقته في رسم معرفة الحصان).

كذلك نلاحظ فارقاً في مقدرة كل من الفنانين الثلاثة في التعبير عن الحركة التي يقوم بها الحصان فقد أراد كل فنان أن يعبر عن الحركة الفعلية للحصان سواء كان ماشياً أو عادياً، لكننا لا نلمس في الحصانين السلجوقي والفاطمي ما نلمسه من حركة فعلية واضحة استطاع الفنان الصقلي إبرازها، فقد نجح في معرفة العلاقة بين الأرجل عند المسير، فنجده يرفع رجلاً من الأماميتين للحصان بشكل واضح و يقرن هذه الرفعة

---

(١) انظر لوحة رقم ٧١.

برفعة أخرى واضحة من الرجل المناظرة لها من الخلفيتين، بينما لم يفلح كل من الفنانين الفاطمي والسلجوقي في الوصول إلى هذا الحد من الدراسة التي توضح معالم الحركة عند الحيوان.

ومثال آخر نعزز به ما ذهبنا إليه من تفوق الفنان الصقلي في رسم الحيوان، إذا قارنا بين رسم الفنان السلجوقي للصقر الذي ينقض على طائر لعله ديك هندي على صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان من القرن ٥ هـ/١١م محفوظ بمتحف كليفلاند (١)، ورسم الفنان الفاطمي للحيوان الذي يفترس أرنباً على قدر من الخزف ذي البريق المعدني (محفوظ بمتحف الفن الاسلامي تحت رقم ١٥٧١٢)، ورسم الفنان الصقلي النسر الذي يقبض بمخالبه على أرنب (لوحة ٥١) أو للنسر الذي يقنص ديكاً هندياً (لوحة ٥٣) فاننا نلاحظ أن الفنان السلجوقي قد رسم رقبة الديك الهندي رفيعة بحيث لا تنسجم مع جسمه، كما أنه رسم الصقر على ظهر الديك بشكل لا يدل على الافتراس، فان منظر الديك وهو واقف وقفة عادية لا تدل على جزع أو حتى شعور بثقل الصقر، هذا فضلاً عن عدم دقة رسم منقار الصقر.

مما تقدم نخرج إلى القول بأن الفنان السلجوقي لم يتمكن من التعبير عن الحالة النفسية للحيوان كما لم يحسن رسم النسب التشريحية له، فضلاً عن عدم توفيقه في إبراز الحركة الضرورية في مثل هذا المنظر. أما الفنان الفاطمي فانه أيضاً وقع فيما وقع فيه زميله السلجوقي من حيث عدم القدرة على احترام النسب التشريحية، وهذا نلاحظه في رسم أرجل الأرنب حيث رسمها كما يرسم أرجل الحيوانات الأخرى كالكلب والقط. كما لم يوفق الفنان الفاطمي في التعبير عن الحركة والانفعال النفسي. فالمعروف أن الحالة هنا تستوجب الفزع من جانب الأرنب، و يقتضي هذا من الفنان إيضاح مظاهر الخوف على جسم الحيوان من حيث الاستكانة والخور وعدم القدرة على حمل الجسم لا سيما وأن الحيوان المفترس أكبر من الأرنب وهو في نفس الوقت يعلوه و يعضه في رقبته فاذا ما قارنا المنظرين السابقين بالمنظرين المشابهين اللذين رسمهما

(١) انظر اللوحة رقم ١٢٢. وراجع الدكتور زكي محمد حسن، فنون الاسلام لوحة رقم ١٩٨ ط١٩٤٨ — لجنة التأليف والترجمة والنشر.

الفنان الصقلي وجدنا أنه نجح إلى حد كبير في احترام النسب التشريحية للحيوانين في جميع أجزاء الجسم بلا استثناء، كما نجح في نفس الوقت في التعبير عن الحالة النفسية التي عليها الفريسة، فقد جثت كل فريسة بمجرد شعورها بالنسر، ونلاحظ مدى فهم الفنان الصقلي للحالة النفسية إذا نظرنا إلى رسمه لعيني الأرنب مغمضتين علامة على الاستسلام والاستكانة والشعور بالذلة والضعف أما النسر فقد نشر جناحيه علامة على السرور والكبرياء، و يقال مثل هذا أيضاً بالنسبة للنسر، وهو يقبض بمخالبه على الديك الهندي فقد خارت قوى الديك وخر راكعاً ورفع رأسه بطريقة تدل على الجزع.

يمكن أن نطلق ما ذهبنا إليه على رسم العناصر الحيوانية الأخرى إذا قارنا بين أشكال ١٧ أ، ب[١]، جـ، د، هـ، و[٢]، وأشكال ١٦ أ، ب، جـ، د، هـ، و [٣] (عناصر حيوانية فاطمية) فاننا ندرك ببساطة أن الفنان الصقلي قد بلغ حداً لم يرق إليه الفنان الفاطمي من حيث دقة رسم العناصر الحيوانية ودراسة التفاصيل التشريحية لجسم الحيوان وإظهار الحركة المناسبة التي تعبر عن انفعال معين. وهذا التفوق في رسم الحيوان يدل على مدى تأثر الفنان الصقلي بأصول الفن البيزنطي التي ورثت التقاليد الهيلينية، في الوقت الذي تأثر فيه بالفنان الفاطمي والفنان السلجوقي من حيث العناصر الحيوانية نفسها، حيث نجد أن الفنان الصقلي قد اقتبس منها معظم عناصره الحيوانية فضلاً عن اقتباسه من العالم البيزنطي بعض العناصر الخرافية كالنسور الخرافية والحيوانات المجنحة (٤).

(١) الشكل ١٧ أ مأخوذ من لوحة ٨٦ والشكل ١٧ ب مأخوذ من لوحة ٩٢ والشكل ١٧ جـ مأخوذ من لوحة ٧١ والشكل ١٧ د مأخوذ من لوحة ٨٨.

(٢) الأشكال ١٥ أ، ب، جـ، د، هـ، و مأخوذة عن: Miss Stead, Fantastic Fauna Pls

(٣) الأشكال ١٦ أ،ب،جـ،د،هـ،و مأخوذة عن المصدر السابق

(٤) راجع زخارف العناصر الحيوانية على النسج البيزنطي

Otto Von Falke, Kunstgeschicte der Seidenweberei Berlin 1921

ثالثاً :

دراسة العناصر النباتية في المدرسة الصقلية

بمقارنتنا لرسوم العناصر النباتية التي استخدمها الفنان الصقلي في زخرفة تحفه برسوم هذه العناصر في بلاد العالم الاسلامي المحيطةبالجزيرة خلال الفترة المعاصرة تبين لنا أن الفنان الصقلي قد تأثر في زخارفه بالرسوم النباتية التي أبدعها الفنان المسلم بصفة عامة وعلى الأخص الفنان في الجزء الغربي من العالم الاسلامي «شمال إفريقية واسبانيا» فقد اقتبس كثيراً من العناصر النباتية وطورها بالجزيرة بحيث ظهرت في ثوب جديد يميزها عن أصولها التي اقتبست منها، كما نلاحظ أن الفنان الصقلي قد ابتكر رسوماً جديدة لعناصر نباتية، ولبيان هذا سأعرض العناصر التي اقتبسها الفنان الصقلي مبيناً ما أدخله عليها.. ثم أوضح بعد ذلك الرسوم النباتية المبتكرة.

أولاً : العناصر المطورة :

اقتبس الفنان الصقلي الشكلين أ: (١) ، ب (٢)

وهما من زخرفة تاج
عمود من قصر الجعفرية باسبانيا
(القرن ٥ هـ/١١م)
وقد طورهما وأخرجهما في
الشكلين (١٨)ب (٣)، ورقم ٢٠أ (٤)

كما اقتبس الفنان أيضاً الشكل (٥) من زخارف قصر الجعفرية وطوره على الشكل رقم ١٩ط (٦).

---

(١) Manuel Gomez – Moreno, El Arte Arabe Espano hasta Los Almohades Arte Mozarabe, Ars Hispaniae Volumen Tercero Fig. 290. Editorial Plus Ult Madrid

(٢) المصدر السابق الشكل ٢٩.

(٣) انظر اللوحة رقم ٥٤.

(٤) انظر اللوحة رقم ٧٦.

(٥) Man, Gomez – Moreno, El. A.A. Espano Vol. Tercero Fig 279

(٦) انظر لوحة رقم ٤٠.

واقتبس الفنان الصقلي كذلك الشكل من زخارف قصر الجعفرية [1] وأخرجه متطوراً في الشكل رقم (٢٠)جـ [2]

وكذلك في الشكل رقم ٢١د [3]
واقتبس أيضاً الشكل من زخارف العاج الاسباني من القرن العاشر الميلادي [4] وهو منتشر أيضاً في زخارف مدينة الزهراء [5] (القرن ٤هـ/١٠م).
وقد طوره الفنان الصقلي وأخرجه على الشكل رقم ٢٠ح [6]
كما اقتبس الفنان كوز الصنوبر شكل
من زخارف قصر الجعفرية باسبانيا [7]
وشكل



وهو من
زخارف
الجامع الكبير بتلمسان [8]، وقد أخرجها الفنان متطورين على الوجه الذي نراه في شكل رقم ١٩ح [9] والشكل ٢٠ و [10].
كما اقتبس الفنان الشكل



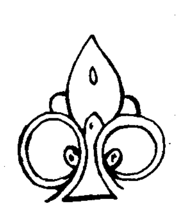
من زخارف العاج الاسباني في

---

(١) Manuel Gomez, El A.A. Espanol Vol. Tercero Fig 285
(٢) انظر لوحة رقم ٣٣.
(٣) انظر لوحة رقم ٨٤.
(٤) الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق — التحف المصنوعة من العاج. فصله من مجلة كلية الآداب، جزء ثان مجلد ديسمبر ١٩٥٥ الشكل رقم (٢) العلبة محفوظة بالمتحف الأهلي للآثار بمدريد.
(٥) M. Gomez, El A.A. Espanol Vol. Tercero Fig. III
(٦) انظر لوحة رقم ٤٠.
(٧) M. Gomez, El A.A. Espanol. Vol. I. Fig. 285
(٨) G. Marccais, L'Architecture Musulmane D'occident, Tunisie Algerie, Maroc Espagne et Sicile. Fig., 160 Paris. 1954.
(٩) انظر لوحة رقم ٣٣.
(١٠) انظر لوحة رقم ٣٣.

القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) (١)
وأخرجه متطوراً على الشكل رقم ٢٠ط (٢)، والشكل رقم ١٨ حـ (٣).

واقتبس الفنان كذلك الشكل
من زخارف منارة الكتبية (٤) (القرن
٦هـ/١٢م) بمراكش، وطوره
وأخرجه على الشكل رقم ٢٠ ط (٥)



كما اقتبس الشكل من زخارف
منارة الكتبية (٦) وأخرجه على الشكل رقم ١٩ز (٧)
والشكل رقم ٢٠ د (٨)

كما اقتبس الفنان الصقلي الشكل
من زخارف قلعة بني حماد بالجزائر (٩)
وأخرجه على الشكل رقم ٢١ هـ (١٠)

إلى جانب ما تقدم اقتبس الفنان الصقلي من زميله الفاطمي بمصر الورقة الثلاثية التي كانت تتدلى من فم الطير وطورها وأخرجها على الشكل رقم ٢٠ب (١١)، كما طور بعض الأوراق النباتية الفاطمية كالورقة المفصصة وأخرجها متطورة على الشكل رقم ٢١أ (١٢).

---

(١) الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق، التحف المصنوعة من العاج — فصله من مجلة كلية الآداب جزء ثان — مجلد ديسمبر سنة ١٩٥٥م الشكل رقم ٤.
(٢) انظر لوحة رقم ٧٦.
(٣) انظر لوحة رقم ٨٥.
(٤) G. Marcais? L'Architecture M. D'occident Fig. 163
(٥) انظر لوحة رقم ٧٦.
(٦) G. Marcais, L'Architecture M. D'occident. Fig., 163
(٧، ٨) انظر اللوحة رقم ٤٧.
(٩) G. Marcais, L'arch. M. D'occident, Fig., 74 P., 115
(١٠) نظر لوحة رقم ٤٠
(١١) انظر اللوحة رقم ٤٦.
(١٢) انظر اللوحة رقم ٧١.

هذا فضلاً عن نقله عن الفن الفاطمي بعض العناصر النباتية كما هي مثل الورقة الكلوية والأوراق الصغيرة التي تخرج من الفروع النباتية وكذلك الأوراق النباتية التي تخرج منها فروع نباتية وهكذا. كما نلاحظ أنه طور الورقة الفاطمية التي نجدها على زخارف الحمام الفاطمي الموجودة بمتحف الفن الاسلامي برقم ١٢٨٨١ وأخرجهما متطورة على الشكل رقم ٢١أ (١).

ثانياً: العناصر المبتكرة:

أبرز الفنان الصقلي شخصيته أيضاً فوق ما تقدم من تطور للوحدات الزخرفية النباتية، فقد رسم لنا عناصر نباتية لم نجد مثل توزيعاتها فيما بين أيدينا من زخارف نباتية معاصرة (انظر الأشكال ١٩ د،هـ،و(٢) وانظر الشكل رقم ٢٠ و (٣)).

نخلص مما ذكرنا إلى أن الفنان الصقلي قد استفاد بما حوله من مدارس فنية إسلامية لا سيما المتقدمة منها في الزخارف النباتية وكانت آنذاك في الغرب الاسلامي أكثر تطوراً منها في الشرق، لذلك نجد تأثر الفنان الصقلي واضحاً في رسومه النباتية بالغرب الاسلامي، إلا أن فن المدرسة الصقلية الأصيل جعلها تصهر كل ما يصلها من تأثيرات وتصبه في قالبها الخاص المميز كما رأينا وقلما نجد عنصراً يشبه أو يطابق تمام التطابق إقليماً إسلامياً.

---

(١) انظر اللوحة رقم ٧٦.

(٢) الأشكال الثلاثة مأخوذة من اللوحة رقم ٤٠.

(٣) انظر اللوحة رقم ٣٣.

رابعًا : النقوش الكتابيّة

لكي نستكمل العناصر المميزة لمدرسة صقلية الفنية علينا أن نتابع السير بمقارنة النقوش الكتابية الصقلية (الخط الكوفي) بغيرها من المدارس الاسلامية المعاصرة.

وتحقيقاً لهذا الهدف قمت بدراسة مقارنة بين ما لدينا من نقوش كتابية صقلية و بين مثيلاتها في كل من مصر وإيران وإسبانيا وتونس وقد خرجت من هذه المقارنات بالنتائج الآتية:

أولاً : أن بعض الحروف جاء في صقلية خلال القرنين الخامس والسادس للهجرة على شكل لا نعهد مثله في غيرها من بلاد العالم الاسلامي، مما يدل على أن أشكال هذه الحروف جاءت صدى للابتكار المحلي إذ كان القرنان الثالث والرابع في صقلية فترة تكوين فني تبعها ظهور المدرسة الصقلية بخصائص مميزة. أما الحروف التي ابتكرت أشكال لها فهي (انظر شكل ٨).

ثانيا : ابتكر الفنان الصقلي بعض الوصلات الزخرفية المتصلة بحرف اللام (لفظ الجلالة) لم نجد ما يماثلها في العالم الاسلامي. وهذه هي:

(١) (٢) (٣)

ثالثا: لم يزخرف الفنان الصقلي نقوشه الكتابية برسم خط أو خطين غائر ين يمتدان بامتداد الحرف (الحز) وكان هذا الأسلوب من زخرفة النقوش الكتابية مألوفاً في البلاد الاسلامية في الفترة المعاصرة.

رابعاً : جاءت بعض العبارات في النقوش على شواهد القبور الصقلية مخالفة لما عهدناه في البلاد الاسلامية حيث نجد عبارة..... «و ينير الشباب منارته و يذهب رسم الوجه من بعد موته ربيعاً و ينير جسمه...» (٤)

---

(١) (٢) انظر لوحة رقم ١٦.

(٣) انظر لوحة رقم ٢٨.

(٤) انظر لوحة رقم ١١ وهي لشاهد قبر صقلي سنة ٤٧٣ هـ.

خامسا: استعمال الشعر في عبارات بعض شواهد القبور (لوحة رقم ٢٤) ولم نر مثل ذلك في نقوش شواهد القبور المعاصرة في البلاد الاسلامية.[١]

سادسا: استعمال الحبيبات الدقيقة في زخرفة إطارات النقوش الكتابية على شواهد القبور [٢].

سابعاً: انفرد الفنان الصقلي باستخدام الدوائر المصمتة في أرضية النقوش الكتابية لزخرفتها لوحة رقم (٦١) ولوحة(١٨)

والآن وقد انتهينا من التعرف على الخصائص الفنية للمدرسة الفنية بصقلية تجدر بنا الاشارة إلى أن هذه الخصائص يمكن الاستفادة منها في تمييز التحف المنسوبة إلى صقلية باستثناء تحف النسيج التي سبق الاشارة إليها،وذلك لأن الطابع البيزنطي سوف يتغلغل فيها أكثر من غيرها من التحف الصقلية حيث نعلم أن الملك روجر الثاني قد غمر طرازه في بالرموبالمهرة من الصناع اليونانيين،وجعل لهم الريادة والتوجيه في مصانع النسيج. ولهذا فمن المنطق اعتبار هذا الاستثناء من القواعد العامة التي رسمناها لتمييز المدرسة الفنية الصقلية عن غيرها من مدارس العالم الاسلامي المعاصرة.

---

(١) يرجع تاريخ هذا الشاهد لسنة ٥٦٩هـ.

(٢) انظر لوحة رقم ٢٤ وهي لشاهد قبر مؤرخ بسنة ٥٦٩هـ.

الباب الخامس :

التحف الإسلامية المنسوبة إلى صقلية



التحف الإسلامية المنسوبة إلى صقلية

مُقدّمة

والآن وعلى ضوء دراستنا هذه نستطيع أن نحاول تأريخ بعض التحف الفنية المنسوبة للجزيرة والمتناثرة بين متاحف العالم تأريخاً أقل ما يقال فيه إنه قريب من الصحة.

وسأبدأ بتناول مجموعات النسيج المنسوبة للجزيرة ثم اتبعها بمجموعات العاج فالنقوش والزخارف النباتية.

أولاً: قطع النسيج

هناك مجموعة من قطع النسيج متناثرة بين متاحف العالم المختلفة، تباينت آراء أساتذة الفن في أمر نسبتها، فمنهم من يذهب إلى أنها من صناعة صقلية ومنهم من ينسبها إلى إسبانيا وقد رأيت وأنا بصدد دراسة الفن الاسلامي بصقلية أن أدلي برأيي في نسبة هذه القطع بناء على ما وصلت إليه من نتائج لهذه الدراسة التي اعتمدت فيها على أوثق المصادر الفنية الصقلية في الفترة من القرن ٣-٦هـ/٩-١٢م).

الأولى: لوحة رقم ٨٧

منسوجة من الحرير محفوظة حالياً بمتحف فكتوريا والبرت بلندن (١) وجزء مماثل من نفس الثوب محفوظ في كاتدرائية تولوز (٢) وتتكون زخرفة هذه التحفة من منظر

(١) Kendrick, A.F., Catalogue of Mohammidan Textiles of Medieval R. No: 991 London 1924
وانظر ما جاء عن مراجع هذه التحفة عنده في ص ٦٢

(٢) Falko, Decorative siks, PL., V

لطاووسين متقابلين متواجهين، رسم كل منهما بشكل جانبي ناشراً ذيله إلى أعلى بحيث يكون الذيلان شكل عقد مدبب تقريباً. ورسم الطاووسان بشكل متماثل يفصلهما فرع نباتي مزخرف ينتهي في أعلاه بعنصر على شكل (أ)

وعلى جانبي المنظر الرئيسي نلاحظ عنصرين نباتيين آخرين على شكل (ب)، (جـ) وتحت أرجل الطاووسين وأعلى العقد رسم الفنان عناصر حيوانية (أربع حيوانات وطائرين)

(أ) (ب) (جـ)

ويحد المنظر العام من أعلى ومن أسفل عبارة «البركة الكاملة» كتبت بخط كوفي جميل بحيث تقرأ من الجانبين (طرداً وعكساً) مراعاة لفكرة التماثل الشائعة في جميع عناصر التحفة. وبمقارنة هذه القطعة بمثيلتها الكبيرة المحفوظة في تولوز نلاحظ ظاهرة تقسيم السطوح في القطعتين بمناطق مفصولة بخطوط رأسية تفصل العناصر الزخرفية بعضها عن بعض

نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية في القرن الثاني عشر وجاء بعده الأستاذ كندريك فنسبها إلى إسبانيا كما نسبها الأستاذان جلوك وديز إلى صقلية دون إبداء أسباب لذلك. وبنى الأستاذ فالكه رأيه في هذه النسبة على أساس أن الزخرفة بعنصر الطاووس في وضع جانبي كانت شائعة على العاج القرطبي في القرن ١١م كما كانت على الزخارف الفسيفسائية وفي زخارف الفريسكو في قصر العزيزة النرماندي ببالرمو(١) كما رأيناها في الكابلا بلاتينا(٢) فضلاً عن أن هذا المنظر قد قلد إلى حد ما على النسيج الايطالي في القرن ١٣م(٣) مما يؤيد اقتباسه من صقلية، أما الأستاذ كندريك فقد نسبها إلى إسبانيا على أساس وجود الطواويس جانبية المنظر على العاج الإسباني في القرن الحادي عشر.

---

(١) Falke, Decorative Silks, P., 21

(٢) Ibid., PL., 158

(٣) وقد أشار فالكه أيضاً إلى أن هذا التكوين الزخرفي قد اقتبسه الايطاليون في زخارفهم على النسيج من القرن ١٣ شكل ١٥٩ ص ٢١ من نفس المرجع السابق.

وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة في ضوء النتائج التي وصلت إليها من دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية، علنا نصل من ذلك إلى نسبة نطمئن إليها في هذه القطعة.

إن تكوين المنظر العام للتحفة ليس غريباً على العالم الإسلامي فقد ألفنا منظر الطيور المتواجهة التي تشكل بذيولها شكل العقد في إيران على النسيج (القرن ١٢، ١٣)[١] وفي إسبانيا على العاج (القرن ١١م) (٢)، وفي صقلية على سقف الكابلا بالاتينا (٣) ولكن الذي يهمنا في زخرفة هذه التحفة الأمور الآتية:

أولاً: احترام النسب التشريحية للحيوان. فهناك تجانس كبير بين رسم أجزاء الجسم المختلفة لكل عنصر من عناصر الحيوانات، كما نلاحظ اهتمام الفنان بابراز التفاصيل الضرورية للتعبير عن فكرة معينة و يتضح ذلك في إبراز الأظافر ورسمها على هذه الكيفية، فضلاً عن العناية برسم أرجل الطاووسين وزخرفتها للتعبير عن القسوة وهذا أسلوب اهتم به الفنان الصقلي أكثر من غيره من فناني العالم الإسلامي المعاصر له، كما سبق أن وضحت في الباب الرابع (عناصر حيوانية).

ثانيا: التعبير عن الحركة والانفعال نلاحظ هذا في طريقة رسم العناصر الحيوانية وقد أحس الفنان بعلاقة الأرجل ببعضها عند الجري أو الفزع. وقد عبر عن هذا واضحاً في رسم حركة الحيوانات أسفل الطاووسين.

ثالثاً: العناصر النباتية

أرى أن الفنان قد مزج فيها بين العناصر النباتية التي انفردت بها صقلية والعناصر النباتية التي شاعت في زخارف النسيج البيزنطي المعاصر. فمثلاً إذا حللنا الشكل (حـ) السابق الإشارة إليه نجده يتكون داخله من العنصر النباتي الصقلي رقم ٩/٢٠ باللوحة

---

(١) Pope, Asurvey of Persian Art, Vol. III Fig, 638

(٢) Falke Decorative Silks, Fig, 136

(٣) انظر لوحة رقم ٨٨.

(شكل ٢٠ ط)أما خارجه فمقتبس من زخرفة العنصر النباتي البيزنطي الموجود على النسيج المعاصر [١] كما أن الشكل (أ) مكون داخله من ورقتين نباتيتين متقابلتين وجدناهما في زخارف صقلية بكثرة (انظر شكل رقم ١٩ ط) أما خارجه فمكون من نفس الزخرفة المشتقة من العنصر النباتي البيزنطي السابق الإشارة إليه. وأما العنصر النباتي في شكل (ب) فأرى أن الفنان قد كون داخله من قشور السمك والحبيبات التي تزين الطاوسين أما خارجه فقد زين أيضاً على الطريقة التي زين بها العنصران النباتيان الآخران (أ) (جـ).

من هذا نلمس تأثر الفنان في رسم عناصره النباتية بالزخارف البيزنطية المعاصرة على النسيج وهذا أمر طبيعي لورود النساجين البيزنطين إلى مصانع الطراز الملكية ببالرمو [٢].

وهناك ظاهرة جديرة بالعناية هي أن الفنان الصقلي كان دائماً يقسم بين عناصره الحيوانية المتماثلة بأفرع نباتية محورة وقد لاحظنا ذلك على الخشب (لوحة رقم ٣٣)، وفي زخارف سقف الكابلا بالاتينا (لوحات رقم ٥٦، ٧٦، ، ٤٩، ، ، ٨٨) كما لاحظناه في زخرفة عباءة الملك روجر الثاني (لوحة رقم ٤٢) وهذا أسلوب تميزت به صقلية عن إسبانيا المعاصرة. فإذا أضفنا إلى ما تقدم أن جميع عناصر الزخرفة على الحيوان في هذه القطعة قد وجد ما يماثله في زخارف سقف الكابلا بالاتينا كزخرفة أجسام الطيور بالقشور السمكية (لوحة ٩٠) وتقسيم الأجنحة بأشرطة (لوحة ٨٩، ٩٠) وانتهاء ريش جناحي الطاووس بدوائر منقوطة لوحة ٨٩) أمكننا أن نرجح نسبة هذه التحفة إلى صقلية. وإذا لاحظنا ناحية الخط الكوفي الذي يزين الشريطين العلوي والسفلي للتكوين الزخرفي ويشتمل على كلمتي البركة الكاملة المنسوجتين طرداً وعكساً وجدنا أن هذا الخط يطابق خط الشواهد الصقلية المؤرخة في القرن الثاني عشر (لوحة رقم ٢١) وهذا يجعلنا نرجح تاريخ هذه التحفة بالقرن الثاني عشر الميلادي بالجزيرة.

(١) Falke, Otto, Kunstgeschicte der seiden Weberei Fig., 197. Berlin 1921

(٢) انظر ما كتبناه عن المنسوجات الصقلية في العصر النورماندي

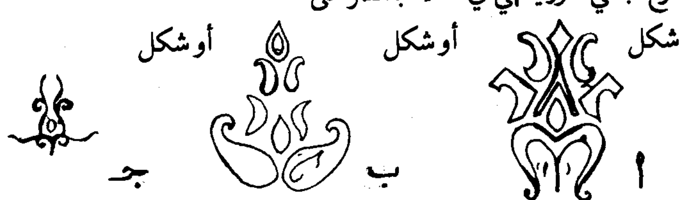
القطعة الثانية : (لوحة رقم ٩٥)

عبارة عن منسوجة من الحرير، من كفن الامبراطور هنري السادس المتوفى سنة ١١٩٧م، محفوظة حالياً بمتحف بالرمو [١] كما توجد قطعة من نفس الكفن في المتحف البريطاني [٢]

وصف القطعة:

وقوام الزخرفة في هذه القطعة أزواج من الطيور (ببغاوات) والحيوانات (غزلان). رسم كل زوجين منها بشكل متقابل تارة ومتدابر أخرى، كما رسم بين كل زوجين فرع نباتي محور ينتهي في أعلاه بعنصر على

شكل أو شكل أو شكل



ونلاحظ في زخرفة هذه القطعة حرص الفنان على التماثل في الزخرفة، كما أنه شكل من الفروع النباتية مناطق كأنها أشرطة، كما رسم الفنان العناصر الحيوانية بطريقة تتضح فيها الحيوية والحركة، وقد أخرج من أفواهها فروعاً نباتية تنتهي بعناصر ذات قاع مجوف.

نسب الأستاذ فالكه هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر معتمداً على ما فيها من عناصر حيوانية من غزلان و ببغاوات فضلاً عن ظاهرة تقسيم السطح إلى مناطق تفصل العناصر الحيوانية عن بعضها مما جعل المنظر العام للزخرفة يبدو وكأنه موزع إلى أشرطة [٣]،وقد أسند الأستاذ ميجون هذه القطعة أيضاً إلى صقلية معتمداً على ما فيها من عناصر حيوانية [٤] — وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة في ضوء نتائج دراستي علّي أصل إلى نسبة نطئن إليها في شأن هذه القطعة.

---

(١) Falke, Otto, Decorative Silks, Fig., 153
وقد شاهدت هذه القطعة بنفسي أثناء زيارتي للجزيرة خلال صيف ١٩٥٩.

(٢) Falke, Otto, Decorative Silks, P., 21 and Fig., 153

(٣) Falke, Otto, Decorative Silks, P. 21

(٤) Migeon, M. d'art M. tome II P. 313

تمتاز زخرفة هذه القطعة بقوة رسوم عناصرها الحيوانية،فقد حرص الفنان على أن يحترم النسب التشريحية لجسم الحيوان و يتضح ذلك في رسم كل عضو وعلاقته بالآخر، كما تمتاز أيضاً بحرص الفنان على العناية بالتفاصيل الجزئية كطريقة رسم الحوافر.كما نجح في التعبير عن الحركة والحيوية فضلاً عن قدرة الفنان على إبراز الانفعال عن طريق حركة الجسم لاسيما في رسم الحيوان الذي يتوسط عناصر الطيور. وقد عرفنا أن قوة رسم الحيوان بصفة عامة كان من أهم خصائص المدرسة الفنية الصقلية، وعرفنا أنها تميزت في ذلك عن غيرها من المدارس الإسلامية المعاصرة.

وإلى جانب التميز الذي لاحظناه في العناصر الحيوانية نلاحظ ميزة أخرى بالنسبة للعناصر النباتية فهي متأثرة إلى حد ما بمثيلاتها في الفن البيزنطي المعاصر. قارن بين الشكل (أ) السابق والشكل الذي نجده على النسيج البيزنطي في القرن ١٠/١١م

(١) فان التوزيع الزخرفي فيهما يكاد يكون واحداً وكذلك نلاحظ هنا عدة ظواهر فنية شاعت في الزخارف النباتية الصقلية مثل ظواهر امتداد العروق والتوائها بحيث تتخذ شكل حلزون يضم بداخله ورقة نباتية (٢) فضلاً عن ظاهرة تجويف القاع (٣).

وإلى جانب ما ذكرنا نلاحظ ظاهرة الفصل بين العناصر الحيوانية في الزخرفة بحيث يظهر التكوين الزخرفي العام وكأنه في أشرطة وهذه ظاهرة لاحظناها أيضاً في الزخارف الحيوانية على المواد المختلفة في صقلية خلال القرن الثاني عشر الميلادي.

لكل ما تقدم أرجع نسبة هذه التحفة إلى صقلية، كما أرى أنها ترجع في صناعتها إلى القرن الثاني عشر الميلادي.

---

(١) Falke, Otto, Decorative Silks, Fig., 170

(٢) انظر ما كتبناه في التحليل الفني للعناصر النباتية.

(٣) انظر ما كتبناه في التحليل الفني للعناصر النباتية.

القطعة الثالثة : لوحة رقم ٩٦

منسوجة من الحرير، محفوظة في Siegburg بألمانيا (مقاطعة كولونيا)[١]

تتكون زخرفة هذه التحفة من منظر لنسور خرافية رسمت بشكل مواجه وقد نشر كل منها جناحيه، وقبض بأظافره على رقبتي حيوانين مرسومين بشكل طبيعي وزخرفت أجنحة النسور بزخرفة قوامها ثلاث مناطق،أعلاها زين بأشكال على هيئة قشور السمك وأسفلها مزخرف بأشرطة رفيعة،أما المنطقة الوسطى للجناحين فقد زخرفت بواسطة شريط عرضي يضم بداخله كتابة كوفية نصها «بركه لصاه» (٢) جاءت بشكل متدابر. أما بقية جسم النسر (الجذع والذيل والرقبة) فقد زخرفت بواسطة أشكال هندسية مختلفة فضلاً عن أشرطة مليئة بالحبيبات،كما زين النسر بواسطة خروج عنصر نباتي محور من فمه على شكل و يفصل كل نسرين فرع نباتي محور ينتهي في أعلاه بعنصر نباتي كبير مكون من أشكال لوزية متداخلة تزخرفها أوراق نباتية مختلفة الأشكال والمنظر العام يتضح فيه حرص الفنان على احترام ظاهرة التماثل، كما تظهر فيه ظاهرة تقسيم السطح العام للمناظر إلى مناطق أو مساحات طوليه.

وقد نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية معتمداً في ذلك على ظاهرتين أولها ظاهرة تقسيم السطح إلى مناطق طويلة وثانيهما أن هذا العنصر النباتي الكبير الذي يفصل النسرين عن بعضهما ظهر مثله في زخارف النسيج الإيطالي (منسوجات Lucca في القرن الرابع عشر (٣) مما يوحي باقتباس زخرفته من منطقة قريبة هي صقلية.

وسأحاول بدوري تحليل زخارف هذه التحفة بغية إسناد هذه التحفة على ضوء ما وصلت إليه من نتائج لدراستي عن مدرسة صقلية علنا نصل من ذلك إلى نسبة نطمئن إليها في شأن هذه القطعة..

---

(١) Falke, Decorative Siks, PL., 155

(٢) أعتقد انها اختصار لكلمتي «بركة لصاحبه» وقد اسقط الفنان حرفي ح،ب لضيق المكان.

(٣) Ibid., PL., 225

نلاحظ في زخرفة هذه التحفة أن الفنان قد احترم النسب التشريحية في رسوم الحيوانات، كما راعى الدقة في رسم التفاصيل الجزئية كرسمه للحوافر والتعبير عن قوة الأرجل بالنسبة للنسر بالطريقة التي ألفناها كثيراً في الزخارف الحيوانية الصقلية لا سيا في رسوم سقف الكابلا بالاتينا (انظر اللوحة رقم ٨٨). كما نلاحظ أنه على الرغم من انتشار رسم النسر على هيئة مواجهة في الأقمشة الإسبانية من القرن ١١ و١٢م (١) فان النسر المرسوم على هذه التحفة ينم عن صلة وثيقة برسوم النسور المواجهة على النسيج البيزنطي المعاصر (٢)، من حيث التكوين العام وتوزيع النسب، وهذا التأثر بالفن البيزنطي أمر مسلم به نتيجة لوجود النساجين البيزنطيين في مصانع الطراز الملكي ببالرمو كما سبق أن أشرنا. كما نلاحظ أيضاً أن تأثر زخارف هذه القطعة بالفن البيزنطي لم يقف عند توزيع شكل النسر بل تعداه إلى العناصر النباتية، فالعنصر النباتي الذي يخرج من منقار النسر قد سبق الإشارة إلى أنه مقتبس في توزيعه من العنصر البيزنطي الذي أشرنا إليه في زخارف التحفة الثانية من النسيج(٣)

أما من حيث الكتابة الكوفية فبمقارنة الحروف الواردة في زخرفة أجنحة النسر وجدت أنها تتفق وقواعد الخط في صقلية خلال القرن الثاني عشر الميلادي على شواهد القبور. فإذا أضفت إلى ما تقدم ظاهرتين هامتين أولاهما ظاهرة تقسيم السطح إلى مناطق طوليه (سبق أن أشرنا إليها في تحليلنا لزخارف التحفة الأولى) وثانيهما الزخرفة بالعنصر النباتي الذي ينتهي في أعلاه بشكل لوزي مقسم إلى مناطق أصغر منه وهو الذي أشار إلى وجوده الأستاذ فالكه على النسيج الإيطالي في النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادي، أمكننا لهذه الأسباب مجتمعة ترجيح إسناد هذه التحفة إلى صقلية في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي.

---

(١) Falke, Decora tive Silks, PL., 141, 142

(٢) Ibid., PL., 180

(٣) Ibid., PL., 178

القطعة الرابعة (لوحة رقم ٩٤)

منسوجة من الحرير محفوظة بمتحف هانوفر Hanover بألمانيا (١) وهذه القطعة ليست كاملة حتى يمكننا وصف المنظر العام لزخارفها كلها، والجزء الذي لدينا يشتمل على نصف دائرة محاطة بشريطين بأحدهما كتابة لاتينية نص الجزء المتبقي منها Operatum in Regio Ergast (٢) وترجمتها «عمل في المصنع الملكي» وهي مكتوبة طرداً وعكساً، وبالآخر سلسلة من الدوائر المطموسة والمفرغة بالتبادل، وداخل هذين الشريطين نجد جزءاً من حيوانين متدابرين أغلب الظن أنهما أسدان قد رسما بشكل متماثل تماماً. أما الأرضية فقد زخرفت بوحدات من الدوائر المفرغة من الوسط كما زخرفت بشكلين لوزيين مفصصين من الخارج. وخارج الشريطين نجد طائرين متدابرين أيضاً على مسافة من بعضهما ويرجح أنه كان حول الدائرة الكبيرة أربعة من هذه الطيور. ونجد تحت أقدام الطائرين أشكالاً تشبه الدوائر المفرغة تنتهي في أعلاها بشكل صليبي.

ينسب الأستاذ فالكه هذه المنسوجة إلى صقلية.

التحليل الفني لزخارف هذه القطعة:

إن الجزء الباقي من هذه التحفة لا يقدم لنا صورة كاملة عن زخارفها فليس لدينا — سوى منظر نصفي لحيوانين قد يكونا أسدين متدابرين وبعض الدوائر والأشكال اللوزية المفصصة إلى جانب الإطار ذي الكتابة اللاتينية وبعض الدوائر المفرغة والمصمتة فضلاً عن رسم لطائرين. والشيء المهم في هذه الزخرفة هي استعمال الكتابة بالحروف اللاتينية على غرار الأسلوب المستعمل في الزخرفة بالحروف العربية. فضلاً عن مدلول هذه الكتابة اللاتينية فان ترجمتها «عمل في المصنع الملكي» مما يشير إلى أنها من صناعة صقلية لا سيا وأنها تمزج اللاتينية باليونانية مما يدل على التأثير البيزنطي المعروف في صقلية في القرن الثاني عشر.

لذا أرجح أن تكون هذه التحفة من صناعة صقلية في أواخر القرن الثاني عشر أو بداية القرن الثالث عشر للميلاد.

---

(١) Falke, Otto Decorative Silks, Pl, 150

(٢) هذه العبارة نصفها باللغة اليونانية ونصفها الآخر باللاتينية وأصلها اللاتيني Regium Ergasterium

انظر المرجع السابق ص ٢٠.

القطعة الخامسة : لوحة رقم ٩٧

منسوجة من الحرير محفوظة في Sens بفرنسا (شمال ليون). قوام زخرفتها مناطق دائرية محاطة بإطار به زخارف نباتية تحاكي الكتابة الكوفية التي اعتدنا رؤيتها كعنصر زخرفي وتوزيع هذه الزخارف جاء متدابراً كأنه كتابة وتتصل هذه الدوائر الكبيرة ببعضها بواسطة أربع دوائر صغيرة وتشتمل كل منطقة دائرية كبيرة على منظر مكون من طائرين وحيوانين خرافيين يخرج من منقاريهما فرع نباتي مورق. و ينفصل كل زوج منها عن بعضه بواسطة عنصر نباتي يخرج من أصيص صغير يمتد حتى يقسم الدائرة قسمين تقريباً و ينتهي في أعلاه بعنصر على شكل

أما خارج المنطقة الدائرية فنجد أربعة طيور تضع مناقيرها في أجنحتها فضلاً عن بعض الفروع النباتية المورقة في الأرضية. نسب الأستاذ فالكه هذه التحفة إلى صقلية، وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة على ضوء ما وصلت إليه من نتائج في دراسة خصائص مدرسة صقلية، علنا نصل إلى رأي في نسبة هذه التحفة.

نلاحظ في زخرفة العناصر الحيوانية وضوح التأثير البيزنطي بصفة عامة فطريقة زخرفة الجسم بالخطوط المتكسرة وطريقة رسم ريش الذيل بالخطوط ذات التقوسات وطريقة رسم الأرجل ذات الزخرفة على هيئة والمفاصل على هيئة والرقبة ذات الحبيبات الدقيقة وذيل الحيوان الزخرفي والأجنحة ذات التقوسات فكلها أساليب زخرفية شاعت في الفن البيزنطي المعاصر على الأقمشة [١] وإلى جانب هذه الأساليب البيزنطية في الزخرفة الحيوانية نلاحظ ظاهرة صقلية أصيلة وهي المحافظة على احترام النسب التشريحية للحيوانات والعناية بإبراز التفاصيل الصغيرة، فضلاً عن قوة التعبير عن الحركة المناسبة (انظر رسوم الطيور خارج الدائرة الرئيسية).

---

(١) لاحظ هذه الأساليب الزخرفية على الأقمشة البيزنطية عند

Falke, Decorative Silks, Figs., 172, 178, 188, 174, 186

أما من حيث العناصر النباتية في زخارف هذه التحفة فنلاحظ فيها أنها تأثرت أيضاً بأساليب المدرسة البيزنطية في زخارف النسيج المعاصر،فرسم عنصر نباتي محور يخرج من شكل على هيئة قاعدة أو أصيص نجد شبيهاً له على النسيج البيزنطي في الفترة من القرن ٨ — ١١م[١] أما تكوين العنصر النباتي نفسه الذي يقسم الدائرة الرئيسية فهو مكون من أشكال تتألف من أوراق نباتية ألفناها في صقلية (انظر شكل ١٩.ط عناصر نباتية من صقلية)

بقيت لدينا ظاهرة الزخرفة في الإطار الدائري الذي يحيط بالشكل الرئيسي وهي المؤلفة من عناصر نباتية محورة موضوعة بشكل متدابر (طرداً وعكساً) تحاكي في ذلك الزخرفة بالحروف الكوفية. وأرى أن هذا يشير إلى أصالة التأثير الإسلامي في هذه التحفة على الرغم من عدم استعمال الحروف العربية.

وإلى جانب ما ذكرنا نلاحظ اتفاق زخارف هذه التحفة مع ما هو مألوف في الزخارف الصقلية المعاصرة على النسيج من حيث وضوح الأرضية وتقسيم أجنحة الطيور. لهذه الأسباب مجتمعة أرجع نسبة هذه التحفة إلى صقلية في أواخر القرن الثاني عشر أو بداية القرن الثالث عشر الميلادي.

القطعة السادسة (لوحة رقم ١٠٠):

منسوجة من الحرير نشرها الأستاذ فالكه وأشار إلى أنها غير معروفة الأصل[٢]، وتقوم زخارفها على المناطق الدائرية الكبيرة التي تتصل ببعضها بواسطة دوائر صغيرة وتحتوي هذه الدوائر الكبيرة على زخرفة قوامها أربعة أشكال خرافية يفصلها فرع نباتي محور. أما العناصر الخرافية فتتكون من جسم حيوان له جناحان وذيل،كما أن له منقاراً يتدلى منه فرع نباتي. وهي مرسومة بشكل متماثل تارة بالتقابل وتارة أخرى بالتدابر. أما المناطق المحصورة بين الدوائر فهي مزخرفة بواسطة عنصر نباتي مورق محور تماماً. ونلاحظ أن الدوائر الكبيرة لها شريط به زخرفة تحاكي الحروف اللاتينية. أما الدوائر الصغيرة التي تصل الدوائر الكبيرة ببعضها فقوام زخرفتها وريدة تحيط بها لآلىء صغيرة.

---

(١) Falke, Decorative Silks, Pls., 163, 168, 178

(٢) Falke, Otto, Decorative Silks Fig. 162

وراجع ما كتب عنها في ص ٢١.

وقد نسبها الأستاذ فالكه أيضاً إلى صقلية في القرن الثالث عشر الميلادي.

ويمكننا قياساً على زخارف التحفة السابقة التي سبق لنا تحليلها ترجيح إسناد هذه القطعة إلى صقلية في القرن الثالث عشر لزيادة التأثير البيزنطي في جميع العناصر الزخرفية الموجودة في القطعة.

القطعة السابعة : لوحة رقم ٩١

منسوجة من الحرير محفوظة بمتحف برلين (١) . تتكون زخرفتها من منظر لنسرين خرافيين مرسومين بشكل مواجه بالجسم،وقد نشر كل منهما جناحيه ولكل نسر رأسان لكل منهما قرنان منثنيان. ويقبض كل نسر بأظافره على أسدين يمسكان بدورهما حيوانين صغيرين. ويتوسط منظر النسرين فرع نباتي محوريتهي في أعلاه بعنصر على شكل كوز صنوبر زخارفه هندسية، يخرج منه على الجانبين محلاقان، ويتوسط كل منهما ورقة عنب مجوفة القاع، كما نلاحظ أن جناحي النسر قد زخرفا بعبارة "بركة بركه لـ" وأرجح أن الكلمة ناقصة وتكملتها لصاحبه وقد لجأ الفنان للاختصار لضيق المكان. هذا وقد زخرف الجناحان والجذع بواسطة دوائر مثقوبة وأشكال هندسية تقرب من قشر السمك فضلاً عن الخطوط التي زخرفت أسفل الجناحين.ويلاحظ بصفة عامة أن الزخرفة على هذه القطعة جاءت في مناطق مقسومة بواسطة الأفرع النباتية.

وقد نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية معتمداً على ظاهرة تقسيم الأسطح إلى مناطق طوليه (٢)، أما الأستاذان جلوك وديز فقد اكتفيا بنشر صورتها مصحوبة بنسبتها إلى صقلية أو إسبانيا في القرن ١٣، كما نسبها الدكتور زكي محمد حسن إلى صقلية دون تعليق...

وسأحاول هنا على ضوء دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية أن أحلل زخارف هذه التحفة بغية ترجيح نسبتها.

سبق لنا أن أشرنا إلى أن ظاهرة رسم الحيوانات بشكل مواجه شاعت في إيران والأندلس وصقلية في وقت واحد تقريباً، كما لاحظنا ظاهرة النسور ذات الرأسين في

(١) Falke, Decorative Silks, Fig., 158

(٢) Ibid., P., 21

هذه البلاد أيضاً ولكن الذي يهمنا في زخارف هذه التحفة وضوح كثير من مميزات مدرسة صقلية الفنية فيها، فظاهرة المحافظة على النسب التشريحية لأجسام الحيوانات ورسمها بشكل قريب من الطبيعي والعناية بالأجزاء التفصيلية فضلاً عن التعبير عن الحالة النفسية بالحركة المناسبة. كل هذه خصائص تميزت بها مدرسة صقلية الفنية ونراها واضحة في زخرفة هذه التحفة فضلاً عن ظاهرة تقسيم الأسطح إلى مناطق طولية التي سبق أن أشرنا إليها. فاذا لاحظنا أن مجموعة من الظواهر الفنية الأخرى التي شاعت في صقلية نجدها هنا أيضاً كظاهرة الفرع النباتي الذي يضم بداخله ورقة عنب مجوفة القاع إلى اتفاق جميع حروف الكتابة الكوفية مع قواعد كتابة الخط الصقلي على شواهد القبور في القرن السادس الهجري/ ١٢م،كل هذا يجعلني أميل إلى ترجيح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي.

القطعة الثامنة : لوحة رقم ١٠١

منسوجة من الحرير محفوظة بمتحف الفنون ببرلين Kunstgrwerbe Museum (١)، وقوام الزخرفة على هذه القطعة طيور وحيوانات متقابلة ومتدابرة بشكل متماثل،و يفصل هذه العناصر بعضها عن بعض فروع نباتية محورة تماماً وتكاد تكون رمزية فقط. و يلاحظ هنا أن الحيوانات قد خضعت أيضاً للتكوين الزخرفي كما نرى في رسم العيون والأفواه.

نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية في القرن ١٣م معتمداً على فكرة تقسيم الأسطح إلى مناطق طولية (٢).

وأرى أنه على الرغم من ضعف رسم بعض الحيوانات فإنها تتميز بظاهرة قوة التعبير واحترام النسب التشريحية إلى حد كبير لا سيا بالنسبة للطيور فإذا لاحظنا ظاهرة تقسيم السطح إلى مناطق طولية مع المحافظة على ترك أرضية متسعة بين العناصر الزخرفية وهذه كلها ظواهر فنية تميزت بها مدرسة صقلية الفنية أمكننا القول بترجيح ما ذهب إليه

---

(١) Falke, Decorative Silks.Fig, 154

(٢) Ibid., P., 27

الأستاذ فالكه من نسبة هذه التحفة إلى صقلية. أما من حيث تأريخها فإنني أرجح صناعتها في القرن الثالث عشر الميلادي».

القطعة التاسعة : لوحة رقم ١٠٠ :

منسوجة من الحرير محفوظة في Vich باسبانيا (مقاطعة برشلونة) (١)

وتشتمل زخارف هذه القطعة على رسوم لأشكال خرافية إلى جانب الديكة الرومية. والأشكال الخرافية عبارة عن جسمين لطائرين لهما أرجل حيوان ورأس آدمي ولكن بأذنين طويلتين كأذن الحيوان ويحيط بمعظم الشكل الخرافي شبه عقد تتخلله رؤوس ثعابين بينها خطوط متكسرة كما يحيط برأس الشكل الخرافي شبه عقد آخر أصغر منه مكون من فروع وأوراق نباتية محورة. أما عناصر الطيور فتتضمن رسماً لطائرين متقابلين (ديكين روميين) بشكل متماثل مرة بالتقابل ومرة بالتدابر. و يفصل الطيور المتقابلة فروع نباتية محورة على شكل أشجار تقسم المنظر العام إلى مناطق مستطيلة، كما نرى طيوراً أخرى صغيرة متقابلة ومتدابرة أيضاً. وقد زينت العناصر الحيوانية بالحبيبات الدقيقة والخطوط المستقيمة والمنقطة. و يلاحظ في رسوم الحيوانات غير الخرافية أنها رسمت بشكل يتمثل فيه مراعاة النسب التشريحية، والعناية بالتفاصيل الجزئية. وقد نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية وجاء بعده الأستاذ ميجون فنسبها إلى إسبانيا (٢) وسأحاول على ضوء نتائج دراستي تحليل زخارف هذه التحفة ونسبتها عسانا نصل إلى رأي في ذلك نرجح به قول أحد هذين العالمين.

تتميز زخرفة هذه القطعة بظهور الروح البيزنطية بشكل كبير سواء في عناصرها الحيوانية أو النباتية فضلاً عن الزخرفة التي تشكل إطاراً يحيط بالشكل الخرافي. فالحيوان الخرافي مزخرف بالطريقة البيزنطية التي شاعت في القرن ١٢ م من حيث طريقة رسم المخالب والتعبير عن المفصل بدائرة وزخرفة أعلى الفخذ بشكل

(١) Ibid., Fig, 161

(٢) Migeon, Gaston, Manuel d'art M., Tome II P.325

(١) والمزخرفة بالحبيبات الدقيقة داخل إطار، ورسم المعرفة بالخطوط المتكسرة. كل هذه الأساليب الفنية نلاحظها واضحة في رسم الحيوان الخرافي.

أما من حيث الإطارات المحيطة بجسم الحيوان الخرافي فواضح فيها التأثير البيزنطي أيضاً من حيث الفكرة ومن حيث استغلال رؤوس الحيوانات فيها فضلاً عن استعمال الخطوط المتكسرة (٢) .

إلا أنه على الرغم من وضوح التأثير البيزنطي في زخارف هذه التحفة فان بعض خصائص المدرسة الفنية الصقلية تبدو واضحة فيها، فاحترام النسب التشريحية للحيوان لا سيما الحيوان غير الخرافي، والعناية برسم تفاصيل الجسم، وتقسيم المناطق الزخرفية إلى مناطق طولية.

هذه الأسباب مجتمعة. أرجح أن تكون هذه التحفة من صناعة صقلية في القرن الثالث عشر.

القطعة العاشرة : لوحة رقم ١٠٢

منسوجة من الحرير محفوظة بمتحف في Utrecht بهولندا (٣)

وتقوم زخرفة هذه التحفة على رسوم للطواويس المتقابلة تارة والمتدابرة تارة أخرى، ورسمت هذه الطواويس جميعها بشكل جانبي. و يفصل بين هذه الطواويس عناصر نباتية تنتهي أحياناً بمناطق كالدروع ملئت أوراقاً نباتية مختلفة الأشكال، كما امتلأت أرضية التحفة بفروع نباتية على شكل حلزونات تضم بداخلها أوراقاً نباتية محورة وأشكالاً أخرى تشبه عنقود العنب، و يلاحظ على زخارف هذه التحفة بصفة عامة أنها تخضع لفكرة تقسيم السطح إلى مناطق طولية بواسطة العناصر النباتية، كما يلاحظ أن

---

(١) راجع مجموعة قطع النسيج البيزنطي الحريري عند فالكه.
Falke, Decorative Silks, Fig., 172, 178, 188, 174, 186

(٢) Ibid.,

(٣) Falke, Decorative Silks, Fig., 160

الحيوانات قد رسمت بطريقة تجعلها قريبة من الطبيعية من حيث احترام نسبها التشريحية. وقد نسب الأستاذ فالكه هذه القطعة إلى صقلية دون أن يعلل لذلك ونهج على منواله الدكتور زكي محمد حسن (١).

وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة على ضوء النتائج التي وصلت إليها في خصائص مدرسة صقلية الفنية بغية ترجيح نسبة هذه التحفة.

تميزت هذه العناصر الحيوانية التي تزخرف هذه القطعة بميزات المدرسة الصقلية من حيث القرب من الطبيعة واحترام النسب التشريحية والعناية بالتفاصيل الجزئية، ومن حيث الزخارف النباتية ومناطق الدروع، فإننا نجد شبيهاً لهذه الدروع في الخشب الصقلي فضلاً عن أننا نجد ظاهرة الفروع النباتية الطويلة التي بداخلها ورقة، كما نلاحظ في الزخرفة العامة للسطح على هذه التحفة أنها مقسمة إلى مناطق طولية بواسطة العناصر النباتية التي تعلوها الدروع. ولما كانت زخارف هذه التحفة تشترك في السمات العامة للفن الصقلي سواء من حيث النباتات الزخرفية أو العناصر الحيوانية، فضلاً عن ظاهرة تقسيم الزخرفة إلى مناطق طولية فإنني أرجح نسبتها إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي.

ثانيا : التحف العاجية

هناك أيضاً مجموعة من تحف العاج متناثرة بين متاحف العالم المختلفة تباينت آراء أساتذة الفن في شأن نسبتها، فمنهم من ذهب إلى ترجيح نسبتها إلى صقلية، ومنهم من أنكر هذه النسبة ونسبها إلى غير الجزيرة، ولما كان هؤلاء العلماء لم يقدموا لنا مبررات إسنادهم لهذه التحف فقد رأيت أن أحاول الاستفادة من نتائج دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية في ترجيح نسبة هذه التحف. وسأعرض بعض هذه التحف واحدة واحدة واصفاً ومحللاً لزخارفها بغية محاولة الخروج برأي فيها.

(١) دكتور زكي محمد حسن، اطلس الفنون الزخرفية، شكل ٥٩٨

التحفة الأولى : (لوحة رقم ١٠٣)

عبارة عن صندوق كبير من الخشب المطعم بقطع من العاج محفوظ حالياً في مكان ملحق بالكابلا بالا تينا . و يتكون هذا الصندوق من جزئين،قاعدة وغطاء . والقاعدة على شكل بيضاوي،أما الغطاء فعلى شكل مقبى . وزخرفة هذا الصندوق تتكون سواء على القاعدة أو الغطاء من عناصر الزخرفة المختلفة ، ففيها عناصر حيوانية وزخارف نباتية إلى جانب الأشكال الهندسية والنصوص الكتابية .

وقد وضع التصميم الزخرفي لهذا الصندوق على أساس خلق مناطق تدور حول العلبة،تشكل أشرطة يضم كل منها نوعاً من أنواع الزخرفة ، و يشغل منطقة تحزم الصندوق ، سواء كانت الزخرفة حيوانية أو كتابية أو هندسية . أما العناصر النباتية فقد استغلت في زخرفة المناطق بصفة عامة.وتشكل زخرفة قاعدة الصندوق ثلا ثة أشرطة ؛ أعلاها وأسفلها عناصره كتابية بالخط النسخي . أما الشر يط الأوسط فيضم عناصر حيوانية قوامها حيوانات تنقض على بعضها (أسد ينقض على غزال أو صقر ينقض على طائر) ، كما نجد أشكالاً حيوانية خرافية ذات أجنحة إلى جانب أشكال ترمز للأشخاص بعضها معتدل و بعضها مقلوب ، وقد رسمت جميع العناصر الحيوانية في هذه المنطقة على أرضية نباتية،كما استخدمت الفروع النباتية الدائر ية كوسيلة لخلق إطارات تدور حول كل منظر من المناظر. أما الشر يطان المزخرفان بالخط النسخي أعلى وأسفل قاعدة الصندوق فإنهما قد وزعت كتابتهما بحيث تقع على أرضية ذات فروع نباتية دقيقة مع بعض الحبيبات الصغيرة ، وتتألف زخرفة النقوش على قاعدة الصندوق من عبارات نقرأ منها ما يأتي : المجد لله شاكراً .... بالتوفيق والسعد ، العظما ما غرد القمري لا ... وتحاط أشرطة الكتابة بأشرطة رفيعة تضم أشكالاً هندسية مختلفة التكوين فنها المربع والمعين . أما غطاء هذا الصندوق فقد زخرف بنفس أسلوب زخرفة القاعدة من حيث الأشرطة بأنواعها المختلفة كما وردت عليه عبارات : والقلب ، أنا للعين نزهة حين أبدوا ... الجمال ...)

ولما كان أساتذة الفن مثل جلوك وديز وكونل وميجون قد نسبوا هذه التحفة إلى صقلية دون أن يقدموا أسباباً فنية لهذه النسبة، فقد رأيت وأنا بصدد دراسة التحف المنسوبة إلى صقلية أن أحاول تحليل زخارف هذه التحفة وإبداء رأي في ترجيح نسبتها على ضوء النتائج التي وصلت إليها من دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية.

لاحظنا في زخارف هذا الصندوق أن الفنان قد حرص على إبراز رسوم الحيوانات بشكل يحاكي فيه الطبيعة، كما اجتهد في التعبير عن الانفعالات وما يلازمها من حركة جسمية مناسبة مع احترام للنسب التشريحية. وهذه الظاهرة كانت خاصية تفوق فيها الفنان الصقلي على غيره من فناني العالم الإسلامي المعاصر، سواء في الدولة الفاطمية أو الدولة السلجوقية أو الأندلس، فإنه قد أحرز في هذا المضمار قدراً واضحاً من التفوق (راجع ما كتبناه عن هذه الظاهرة في الباب الرابع) كما نلاحظ بالنسبة للزخارف النباتية على هذه التحفة أنها لم ترد على سقف الكابلا بالاتينا ولا على الخشب أو الجص الصقلي، ولكننا نلاحظها على الزخارف الفسيفسائية التي تزين جدران الكابلا بالاتينا [1]، وهي زخارف من صنع فنانين بيزنطيين، فقد رأينا بعض الوريقات الواردة على هذه التحفة مثل تتفق تماماً وما جاء على الفسيفساء المشار إليها مما يؤكد لنا تأثر الفنان بالمدرسة البيزنطية. وهذا أمر بديهي بالنسبة للفن الصقلي في القرن الثاني عشر الميلادي كما سبق أن بينا.

أما من حيث الكتابة النسخية التي تزين بعض أشرطة هذه التحفة فاننا نلاحظ تشابهاً كبيراً بين حروفها والحروف النسخية الصقلية في القرن الثاني عشر الميلادي (انظر شكل ١، شكل ٢).

فاذا أضفنا إلى ما تقدم أن الفنان قد حرص في زخرفة هذه التحفة على رسم الحيوانات والكتابة على أرضية تشيع فيها الأوراق النباتية بقصد التعبير عن العمق مع المحافظة على اتساع الأرضية (وهي ظواهر فنية شاعت في صقلية خلال القرن الثاني عشر لا سيما على الخشب) فضلاً عن استغلال الأشرطة الضيقة ذات الأشكال الهندسية كإطار يحدد المنظر العام على الصندوق (وهي ظاهرة لاحظناها بكثرة في زخارف

---

(١) Terzi, La Capella del R. Palazzo. Tav., XXVII B

الفسيفساء البيزنطية في قصر العزيزة) [١]، مما يؤكد المزج بين الأساليب الإسلامية والأساليب البيزنطية، وهو طابع مدرسة صقلية الفنية، فإنني لهذه الأسباب مجتمعة أرجح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي.

التحفة الثانية : (لوحة رقم ١٠٤)

عبارة عن صندوق من العاج محفوظ بمتحف برلين [٢]. و يتكون هذا الصندوق من قاعدة وغطاء جمالوني. وقد زخرفت القاعدة بواسطة منطقة مستطيلة يحفها إطار ضيق به فرع نباتي مورق محور، وداخل المنطقة المستطيلة نجد أربع دوائر تنفصل عن بعضها بواسطة أشكال هندسية (معينان وشكل سداسي مستطيل)، وداخل كل دائرة نجد أشكالاً ومناظر حيوانية مرسومة يبدو فيها حرص الفنان على أن تمثل الطبيعة فضلاً عن حرصه على ظاهرة التماثل. وزخارف الحيوانات على هذه التحفة عبارة عن منظرين لحيوانين في حالة انقضاض على الفريسة، ويمثل الشكلان الآخران غزالين واقفين. أما غطاء الصندوق فقد زخرف بواسطة مناطق تتفق والشكل الجمالوني وتضم هذه المناطق زخارف حيوانية وآدمية ونباتية. ونلاحظ أن الفنان قد رسم منظر رجل وأسد في الوسط على جانبيهما رسم غزالين داخل دائرتين، وقد استغل الفنان العناصر النباتية في خلق دوائر تخرج منها أوراق نباتية، وتحاط المناطق التي تزين الغطاء بشريط يحيط بها يحتوي على فرع نباتي مورق أيضاً.

وقد نسب الأستاذان جلوك وديز هذه التحفة إلى صناعة جنوب إيطاليا دون أن يعللا لذلك وسأحاول هنا على ضوء دراستي لخصائص مدرسة صقلية الفنية أن أدلي برأيي في هذه النسبة.

نلاحظ من تحليلنا لزخارف هذه التحفة أن العناصر الحيوانية بها تمتاز بما امتازت به مدرسة صقلية من حيوية واحترام للنسب التشريحية وحركة وتعبير عن الانفعال (لاحظ حالة الحيوانات التي تفترس) فقد نجح الفنان إلى حد كبير في إظهار الحركة المناسبة لحالة الفزع، كما اعتنى الفنان بالتفاصيل الجزئية في رسوم الحيوانات، وهذا طابع مميز لمدرسة صقلية الفنية (راجع ما كتبناه عن الزخارف الحيوانية الصقلية في

(١) **Terzi, La Capella del R. Palazzo. Tav., 112**

(٢) **H. Gluck & E. Diez, Die Kunst des Islam P., 485**

الباب الرابع). و يلاحظ أيضاً رسم شخص يمسك بحر بتين ودرع وأمامه أسد وقد رسم هذا الشخص بشكل دقيق معبر تميزت به مدرسة صقلية الفنية،فإذا أضفنا إلى هذا جميع الظواهر الفنية الواردة في زخرفة هذه التحفة من حفر عميق وأرضية متسعة واستغلال النباتات في التعبير عن العمق فضلاً عن اتساع الأرضية بين العناصر الزخرفية واستغلال شر يط ضيق مزخرف بفرع نباتي مورق يحيط بموضوع الزخرفة الرئيسي، وهي ظواهر فنية شاعت في زخارف المدرسة الصقلية، أمكنني القول بترجيح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي أو جنوب إيطاليا في أوائل القرن الثالث عشر حيث مارس المسلمون نشاطهم هناك.

التحفة الثالثة : (لوحة رقم ١٠٦)

هي عبارة عن مقلمة من العاج محفوظة حالياً بمتحف المترو بوليتان تحت رقم ١٧/١٩٠/٢٣ (١)

وصف القطعة : صممت هذه المقلمة على شكل اسطواني عليه زخرفة قوامها أربعة مناظر محاطة جميعها بشر يط يحتوي على فرع نباتي تخرج منه أوراق محورة. المنظر الأول عبارة عن طائر ينقض على آخر لأنه يهاجم غزالاً وكأنه ير يد أن ينتزعه منه، والمنظر الثاني لأسد يفترس حيواناً، والمنظر الثالث لطاوسين يلفان رقبتيهما على بعضهما و يتلامسان بالمنقار ين. وقد رفع كل منهما ذيله، أما المنظر الأخير فهو لحيوانين يجلسان متدابر ين إلا أن وجهيهما متقابلان ويحملان في فيهما عنصراً نباتياً ينتهي في أسفله بكوز صنوبر و يلاحظ هنا أن الفنان قد استعمل كوز الصنوبر في الفراغ كعنصر زخرفي.

وقد نسب متحف المترو بوليتان هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي. وسأحاول فيما يلي تحليل زخارف هذه المقلمة علّني أصل إلى رأي في ترجيح نسبتها على ضوء النتائج التي وصلت إليها في خصائص مدرسة صقلية الفنية.

---

(٢) تكرم متحف المترو بوليتان فوافانا بعدد من الصور لهذا البوق.

أهم ما يلفت النظر في زخرفة هذه المقلمة رسم الحيوانات المختلفة بطريقة تنم عن الحيوية والحركة فضلاً عن التعبير عن فكرة معينة.وقد وفق الفنان في ذلك توفيقاً كبيراً فإن طريقة رسم الأسد وهو ينقض على فريسته تظهر مدى قوة الأسد وضغطه على الفريسة حتى ركعت في جزع واضح عبر عنه الفنان بعضّ الفريسة لرجل الأسد، كما نلاحظ حرص الفنان على العناية بكل التفاصيل الجزئية في رسوم الحيوانات كعنايته برسم الأظافر والأذن،هذا إلى جانب المحافظة على النسب التشريحية، كما أنه حرص على أن يكون الحفر عميقاً لإبراز الأشكال بصورة واضحة وترك الأرضية متسعة بين الأشكال المستخدمة في الزخرفة. فهذه الأمور جميعاً نراها شائعة في الزخرفة في المدرسة الصقلية.. كما أن إحاطة المنظر العام بإطار يحتوي على فرع نباتي مورق كان أيضاً شائعاً في النقوش الكتابية الصقلية في القرن الثاني عشر (١) ونلاحظ أيضاً ظاهرة هامة هي تقسيم السطح إلى مناطق طويلة وهي ظاهرة شاهدناها في زخارف الخشب الصقلي وكذلك على قطع النسيج التي سبق أن ناقشنا نسبتها إلى صقلية.

لهذا كله أرجح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر.

التحفة الرابعة: (لوحة رقم ١٠٨ أ،ب،جـ)

عبارة عن بوق من العاج، محفوظ بمتحف المترو بوليتان تحت رقم ١٧٧/٣/٤ (٢) ، وتقوم زخرفة هذا البوق على ثلاث مناطق رئيسية تتضمن جميعها رسوماً داخل دوائر كبيرة تتصل ببعضها عن طريق دوائر صغيرة أو أشكال معينة، كما نجد على البوق خمسة أشرطة تحيط به في أماكن مختلفة تتضمن فروعاً نباتية مورقة. أما العناصر الشائعة في زخرفة هذا البوق فهي طيور وحيوانات داخل دوائر كبيرة، كما نجد بعض الحيوانات والطيور وكيزان الصنوبر تتخلل الفراغات خارج هذه الدوائر. و ينسب متحف المترو بوليتان هذه التحفة إلى صقلية أو جنوب إيطاليا في القرن الثاني عشر.

---

(١) انظر شاهد قبر من القرن السادس الهجري/١٢م لوحة رقم ٢٢.

(٢) تكرم متحف المترو بوليتان فوافانا بعدد من الصور لهذا البوق.

التحليل الفني لزخارف هذه التحفة:

نلاحظ في زخارف هذا البوق أنها تميزت بالغنى في رسوم الحيوانات بأسلوب يحاكي الطبيعة، كما نلاحظ حرص الفنان على رسم هذه الحيوانات على صورة معبرة؛ ففي كل عنصر حيواني نلاحظ فكرة واضحة كما نحس بتوافق بين هذه الفكرة وحركة أعضاء جسم الحيوان، فضلاً عن أن هذه الحيوانات جميعها قد رسمت تقريباً بأسلوب يتضح فيه احترام الفنان للنسب التشريحية والعناية بالأجزاء التفصيلية (انظر مثلاً شكل السمكة التي يمسكها الطائر بمنقاره فقد أبرز فيها الفنان كل مدلولات السمكة من زعانف إلى قشور) وهذه الأساليب مجتمعة كانت من خصائص الفنان الصقلّي في القرن الثاني عشر الميلادي بشكل تفوق فيه على غيره من فناني العالم الاسلامي المعاصرين له (راجع ما كتب عن هذه الظاهرة في الباب الرابع).

وإلى جانب براعة الفنان في الرسوم الحيوانية فإننا نلاحظ أن هذه التحفة قد تميزت أيضاً بكل ما شاع في مدرسة صقلية من ظواهر فنية؛ كالحفر العميق والتجسيم وترك أرضية واسعة بين العناصر الزخرفية، والتعبير عن العمق بواسطة الفروع النباتية ذات الأوراق المحورة في الإطارات. هذا فضلاً عن رسم الرأس الآدمي عارياً وهي ميزة صقلية أيضاً..

لهذه الأسباب مجتمعة أرجح نسبة هذه التحفة إلى جزيرة صقلية في القرن الثاني عشر الميلادي أو جنوب إيطاليا في القرن الثالث عشر حيث مارس المسلمون نشاطهم هناك.

التحفتان الخامسة والسادسة: (اللوحتان ١٠٥ أ، ب)

عبارة عن قطعتين من أبواق عاجية وهما محفوظتان بمتحف المتروبوليتان تحت رقم ١٧/١١٠/٢١١.

وتتضمن زخرفة القطعتين دوائر تضم بداخلها عناصر حيوانية منوعة تخرج من ذيول بعضها رؤوس حيوانية، وتفصل الدوائر الرئيسية عن بعضها دوائر صغيرة وأشكال معينة، وبين الفراغات التي تخلفها الدوائر نجد كيزاناً من الصنوبر ورؤوساً حيوانية. ويزين كل تحفة شريطان من الفروع النباتية المورقة.. وتبدو على العناصر

الحيوانية هنا القوة في التعبير واحترام النسب التشريحية وإبراز الحركة المناسبة للانفعال. وقد نسب متحف المترو بوليتان هاتين القطعتين إلى صقلية في القرن الثاني عشر.

ولما كانت زخارف هاتين التحفتين لا تختلف عن زخارف البوق السابق (لوحة رقم ١٠٨ ،أ،ب،جـ) طريقة وموضوعاً، فإنني أرى نسبة هاتين التحفتين إلى صقلية في القرن الثاني عشر أو جنوب إيطاليا في بداية القرن الثالث عشر الميلادي أسوة بما على البوق السابق من زخارف.

التحفة السابعة : (لوحة رقم ١١٥)

علبة من العاج من إحدى المجموعات الخاصة بباريس [١]، قوام الزخرفة عليها عبارة عن شريط يدور حول الجزء العلوي من العلبة، وقد مليء هذا الشريط بكلمات متكررة من الخط الكوفي هي :العز. النصر. و بأسفل هذا الشريط نجد منطقة كبيرة رسم فيها شخص يركب حصاناً وقد اعتلى مؤخرة الحصان حيوان صغير. ونجد في الأرضية بعض العناصر النباتية المحورة إلى جانب طائر لا تتضح كل معالمه.

وقد نسب الدكتور زكي محمد حسن هذه التحفة إلى صقلية دون إبداء تعليل لذلك.

التحليل الفني لزخارف هذه القطعة:

تتميز هذه التحفة بثلاثة أشياء هامة هي :

أولاً : طريقة الكتابة الكوفية. فقد انفردت بزخرفة لحرف الالف، في الكلمات الواردة على العلبة على شكل

و يلاحظ أن هذا الحرف المصحوب بهذه الزخرفة كان مما تميزت به مدرسة صقلية في ميدان الخط حيث لم نجد له شبيهاً في نقوش العالم الإسلامي المعاصر لمدرسة صقلية وقد أثبتنا ذلك في الباب الرابع من المقارنات.

ثانيا : طريقة رسم الشخص الذي يركب الحصان: فقد جاء متفقاً مع الخصائص

(١) انظر الدكتور زكي محمد حسن — أطلس الفنون — شكل ٤٣٣.

الفنية لرسوم الأشخاص في المدرسة الصقلية (راجع الباب الرابع) سواء من حيث عرى الرأس أو رسم العينين أو زخرفة الملابس.

ثالثا : طريقة رسم الحيوان : جاء رسم الحصان قوياً تظهر فيه الحركة ودقة رسم أجزاء الجسم وهذا أيضاً من خصائص مدرسة صقلية التي تناولناها في الفصل الرابع.

هذا فضلاً عن ظاهرة اتساع أرضية الصورة التي شاعت في مدرسة صقلية سواء على الخشب أو النسيج أو في التصوير.

التحفة الثامنة : — (لوحة رقم ١١١)

عبارة عن صندوق من العاج محفوظ بمتحف القيصر فردريك ببرلين. [١]، مكون من قاعدة وغطاء. و يتخذ الغطاء شكلاً جمالونياً.أما زخارف هذه التحفة فهي تتكون من عناصر نباتية محورة داخل دوائر، وعناصر حيوانية بين هذه الدوائر، والزخرفة بصفة عامة يتضح فيها التماثل. ويحيط بالغطاء شريط جميل من الكتابة الكوفية به عبارة: «العز اليمن» مكررة، وتخرج من هذه الحروف فروع نباتية دقيقة.كما تزخرف أرضية النقش دوائر مثقوبة حولها نقط. وتزخرف القاعدة أيضاً بواسطة شريط غير كامل يضم بداخله أشكالاً هندسية صغيرة.

نسب الأساتذة كونل وجلوك وديز [٢] هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثالث عشر دون إبداء تعليل لذلك. وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة علّني على ضوء ما عليها من زخارف وعلى ضوء النتائج التي وصلت إليها من دراسة خصائص المدرسة الصقلية الفنية أن أبدي رأياً في نسبة هذه التحفة.

تتميز العناصر الحيوانية على هذه التحفة بالحيوية واحترام النسب التشريحية وقوة التعبير.وهذه جميعها خصائص مميزة لمدرسة صقلية الفنية.. كما تتميز زخارف التحفة الكتابية بظهور بعض الحروف التي كتبت بطريقة مميزة في صقلية فحرف الزاي كتب على شكل [شكل] وهو أسلوب عهدناه في صقلية ولم نعهده في غيرها (راجع

(١) Kuhnel, Islamische K. Kunst, Abb. 165

(٢) H. Gluck & Ernst Diez, Die Kunst Des Islam P., 483

خصائص المدرسة الصقلية في الخط الكوفي بالباب الرابع). كما نلاحظ أيضاً صورة آدمية في أحد أركان الصندوق وهي تتفق في طريقة رسمها مع أسلوب الرسوم الآدمية الصقلية.

مما تقدم يغلب على ظني نسبة هذه التحفة إلى صقلية.

التحفة التاسعة : (لوحة رقم ١١٣)

هي عبارة عن صندوق من العاج محفوظ بكتدرائية Wurzburg بألمانيا له قاعدة تتخذ شكل المستطيل وقد زخرف هذا الصندوق بشريطين أساسيين أولهما (العلوي) يضم بداخله مجموعة من الدوائر المتجاوزة التي رسم بداخلها عناصر حيوانية في أوضاع مختلفة وزخرفت المسافة بين الدوائر بواسطة فروع نباتية محورة. أما الشريط الثاني (السفلي) فيتكون من مجموعة من المناطق المستطيلة التي تزخرف في أعلاها بعقود قريبة من نصف الدائرية. وتضم كل منطقة طولية شكلاً آدميا في أوضاع مختلفة (الجالس على الكرسي، والواقف على رجل واحدة، والواقف على رجلين) و يفصل المناطق المقبية قوائم كأنها الأعمدة.

وقد نسب الأستاذ كونل هذه التحفة إلى صقلية دون توضيح لأسباب ذلك، وسأحاول تحليل زخارف هذه التحفة علّني أصل إلى رأي في نسبة هذه التحفة.

تميزت هذه التحفة برسوم حيوانات روعي فيها النسبة التشريحية الدقيقة، كما أبرزت فيها الحركة المناسبة وقد عرفنا أن هذا كان من مميزات المدرسة الفنية الصقلية في القرن الثاني عشر الميلادي.. كما تميزت أيضاً برسوم آدمية نلاحظ فيها أنها تتفق وأساليب رسم العناصر الآدمية في التصوير الصقلي، حيث نجد أشخاصاً برؤوس عارية، كما تتفق الملابس مع ما عرفناه من ملابس المدرسة الصقلية (انظر الباب الرابع)، كما نلاحظ أن التاج الذي يلبسه الشخص الجالس على الكرسي يتفق والتاج الصقلي من حيث تصميمه (راجع أغطية الرؤوس في الباب الرابع). وظاهرة جديرة بالاعتبار في زخرفة هذه التحفة هي استعمال المناطق ذات العقود القريبة من نصف الدائرية. وقد بينا أن هذه الظاهرة كانت موجودة في الجزائر (جامع تلمسان) كما

رأينـاها في الفن البيزنطي كذلك. وعامل التأثر بالفن البيزنطي بالنسبة للفن الصقلي أمر معروف ومقرر تاريخياً. ولما كانت هذه التحفة قد جمعت بين خصائص مدرسة صقلية الفنية وتأثرت بالفن البيزنطي،لذا أرجح نسبة هذه التحفة إلى صقلية في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي.

وخلافاً لما سبق دراسته من تحف عاجية هناك عدد من التحف ينسب إلى صقلية لكنني لا أستطيع تأييد هذا الرأي إما لعدم وضوح الزخارف التي عليه أو لتنافر خصائصه مع ما عهدناه من خصائص المدرسة الصقلية الفنية في القرن الثاني عشر الميلادي. ومن ذلك.

التحفة الأولى: لوحة رقم ١١٢

وهي علبة من العاج محفوظة بمتحف القيصر فردريك ببرلين [١] وهي اسطوانية الشكل يعلوها غطاء.ولا تظهر في هذه التحفة من الزخارف سوى فرع نباتي مورق يزين الغطاء، كما نلاحظ بعض الفروع النباتية التي تشكل جزءاً من نصف دائرة، وقد نسبها الأستاذ كونل إلى صناعة صقلية في القرن ١٣م. ونظراً لعدم وضوح زخارف هذه التحفة فانه لا يمكنني إبداء رأي في شأن نسبتها.

التحفة الثانية: (لوحة رقم ١١٤)

وهي صندوق من الخشب المطعم بالعاج محفوظ في كاتدرائية طرطوشة باسبانيا [٢]، تتميز زخارفه الحيوانية بالقرب من خصائص المدرسة الصقلية في رسوم الحيوانات إلا أن الخط النسخي الذي يزين جزءاً من غطاء الصندوق لا يتفق وأصول الخط النسخ الصقلي لا سيا في رسوم الحروف الرأسية (الألف واللام) لذلك أشك في نسبة هذه التحفة إلى صقلية.

---

(١) Kuhnel, Islamische, K. K. abb. 166

(٢) الدكتور زكي محمد حسن ــ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ــ شكل ٤٢٠.

التحفة الثالثة : (لوحة رقم ١١٠)

وهي عبارة عن ست حشوات عاجية محفوظة بمتحف بارجلو في فلورنسة [1]، وتشمل زخارف هذه الحشوات مناظر لطرب أو صراع مع حيوان أو رقص. وقد نسب الأستاذان جلوك وديز هذه المجموعة من القطع إلى صقلية أو مصر، أما الدكتور زكي محمد حسن فقد نسبها إلى صقلية. ولم يقدم أحد من هؤلاء العلماء حجة أو دليلاً على رأيه في هذه النسبة. وسأحاول تحليل زخارف هذه القطع بغية الوصول إلى رأي في شأن نسبتها على ضوء النتائج التي وصلت إليها من دراسة خصائص مدرسة صقلية الفنية.

نلاحظ في زخارف هذه القطع صوراً لأشخاص بعضها يحمل على ظهره حملاً يربطه بواسطة حبل وآخرون يدقون الطبول أو يعزفون على العود. ولكنا نلاحظ بعداً بين أسلوب الحمل في هذه القطع وما ألفناه في صقلية، كما نلاحظ فارقاً بين أغطية الرأس (العمائم)، ونحس أيضاً بالفارق بين رسم الراقصة هنا والراقصات في سقف الكابلا بالا تينا سواء في اللباس أو الحركة. أما من حيث رسوم الحيوان فإننا نجد فارقاً كبيراً أيضاً بين ما في هذه القطع وما في صقلية (انظر رسم الأسد والرجل الذي يطعنه) فهناك فارق كبير ملموس بين طريقة رسم الأسد هنا وما عهدناه في صقلية من حسن تعبير عن الحجم واحترام النسب التشريحية.

لهذا لا أرجح نسبة هذه القطع الست إلى صقلية.

التحفة الرابعة : لوحة رقم ١٠٩

عبارة عن علبة من العاج محفوظة بمتحف المترو بوليتان (٢) تحت رقم ١٠٧/١٥.

ولا يظهر لنا من زخارف هذه التحفة سوى القليل الذي يتمثل في فرع نباتي مورق يتخلله عقد يزين غطاء العلبة. كما نلاحظ على ظهر العلبة بعض آثار لأسد وعنصر نباتي غير واضح كذلك. وقد نسب متحف المترو بوليتان هذه التحفة إلى صقلية.ولما كانت هذه الزخارف ليست من الوضوح بحيث يمكن تحليلها فإنني لا أستطيع ترجيح نسبتها.

---

(١) Gluck & E. Diez, Die Kunst des Islam P., 484.

(٢) تفضل متحف المترو بوليتان فبعث لنا بصورة لهذه التحفة.

ثالثاً : الأحجار

وأختم هذا الباب بدراسة لأثر كشفت عنه الحفائر الأثرية على بعد حوالي أربعين كيلومتراً جنوب شرقي مدينة بالرمو، وفي طريق Chefala Diana حيث اكتشفت سلطات الجزيرة حماماً عليه نقوش كوفية وزخارف إسلامية، وقد حظيت بزيارة هذا الأثر، وقمت بتصويره وتصوير ما بقي عليه من نقوش (انظر اللوحات ١١٦،١١٧،١١٨) على الرغم من البلى الواضح عليها، وهذه النقوش تمثل شريطاً يدور حول الأثر، ويحد هذا الشريط من أعلى ومن أسفل شريطان بداخلهما فروع نباتية متموجة تخرج منها أوراق.. أما النقوش الكتابية نفسها فهي تشتمل على خط كوفي جميل.

وبتحليل بقايا هذه النقوش ومطابقتها مع خصائص الخط الكوفي بالجزيرة أمكنني تأريخ بناء هذا الحمام ونسبته إلى العصر النورماندي أي إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) حيث نجد مطابقة بين الخط الوارد على هذا الحمام والخط على شواهد القبور التي ترجع إلى القرن السادس الهجري بالجزيرة فضلاً عن أن الخط الكوفي الوارد على هذا الحمام جاء من النوع المزهر حيث تتضح المحاليق تماماً. وهذا النوع من الخط لم يظهر في الجزيرة سوى في القرن الثاني عشر الميلادي أي في العصر النورماندي.

وعند زيارتي لمدينة Trapani الواقعة في الجزء الغربي من جزيرة صقلية (انظر الخريطة) عثرت على عمودين عظيمين في مكتبة المدينة عليهما نقوش كوفية داخل إطار به زخرفة نباتية مورقة... (انظر اللوحتين رقم ١١٩،١٢٠)، و يعلو كل عمود تاج ذو زخرفة من أوراق الأكانتس. تحتها زخرفة نباتية بارزة ومشقوقة ومتراكبة (لوحة ١٢١).

وبمقارنة الحروف الواردة على هذين العمودين بالحروف التي عهدناها في الجزيرة خلال القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) اتضح لنا بجلاء أنها كتبت في القرن المذكور أي في العهد النورماندي بالجزيرة (قارن الوصلة بين اللامين في كلمة

«اللـــه» الـواردة في السطر الأول من لوحة رقم ١٢٠ و بين هذه الوصلة في اللوحة رقم ٢٨ الخط الكوفي بصقلية في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي).

كما وجـدت في أعـلـى كـل عمود من أعمدة هذه المكتبة زخرفة قوامها فروع نباتية مـشـقـوقـة تخرج منها أوراق مشقوقة أيضاً (انظر لوحة رقم ١٢١)، و يعلو هذه الزخرفة شـر يطان من الخطوط المتكسرة أما أسفلها فقد زخرف بشر يطين رقيقين يـتـرابـطـان على مسافات ببعضهما بواسطة وصلة دائر ية. والمهم في هذه الزخرفة أن بها ظـواهـر فـنـيـة تـتـفـق مع مـا لاحظناه على زخارف القطع الصقلية في القرن السادس الهـجـري (الـثـانـي عشر الميلادي) ومن هذه الظواهر انشقاق العروق النباتية وأوراقها واسـتـطـالـة هـذه الـعروق والحفر العميق واتساع الأرضية بين العناصر الزخرفية. كما نـلاحـظ زخـرفة تاج العمود بواسطة أوراق الأكانتس وهي تشبه ما لاحظناه في زخرفة الـنـقـش الـذي يـعـلـو مـدخـل قصر الـعـز يزة ببالرمو. هذا فضلاً عن ملاحظة الخطوط المـتـكـسـرة وهـي ظـاهرة لاحظناها في زخارف سقف الكابلا بالا تينا، كما نجدها في زخارف التحف البيزنطية المعاصرة.

ممـا تـقـدم يمكننا تأر يخ هذين العمودين بالقرن الثاني عشر الميلادي أي في العصر النورماندي بالجز يرة.

خاتمة

وبعد، فهذه دراسة لموضوع الحضارة الإسلامية في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا من الناحية الفنية، اعتمدت على أوثق المصادر الموجودة حالياً بالجزيرة. وقد ألقت هذه الدراسة أضواء كثيرة على شتى صور نشاط المسلمين بهذه المنطقة خلال فترة بلغت قرابة الخمسة قرون سواء كانوا فيها سادة أو مسودين.

يتبين لنا من هذه الدراسة أن الخط العربي بأنواعه المختلفة —على الرغم من علاقته الوثيقة بالخطوط في بقية العالم الإسلامي المعاصر— قد تطور محلياً وصارت له سماته الخاصة، عبر القرون المختلفة وأصبحت له مبتكرات انفرد بها تميزه عن مدارس الخط المعاصرة. وهذا ما تناولناه بالتفصيل في الباب الأول من الكتاب.

كما مكنتنا هذه الدراسة من الوقوف على المميزات الفنية التي انتشرت في التحف الإسلامية الصقلية المختلفة من نسيج وجص وحجر وخشب وصور مائية. فقد عرفنا ما امتازت به هذه المدرسة من شخصية مستقلة، كانت حرة في الاقتباس والابتكار. وقد لمسنا هذا من المقارنات الفنية بين الإنتاج الفني الصقلي وإنتاج المدارس الإسلامية المعاصرة له (فاطمية وسلجوقية ومغربية) وكذلك إنتاج المدرسة البيزنطية. فقد تأثرت المدرسة الصقلية في رسومها الآدمية بالمدرسة الفاطمية والمدرسة السلجوقية والمدرسة البيزنطية، إلا أنها استطاعت رغم هذا التأثر أن تتخذ لنفسها طابعاً مميزاً يجمع هذه المؤثرات ويصوغها في قالب جديد مبتكر. كما تأثرت بكل من المدرستين الفاطمية والسلجوقية في رسومها الحيوانية، إلا أنها امتازت عنها بمميزات واضحة نلمسها في حرصها على مراعاة النسب التشريحية، والتعبير عن الانفعال وما يصاحبه من حركة جسمية معبرة.

كما تأثرت بالمدرسة الفنية الإسلامية في غرب العالم الإسلامي (المغرب والأندلس) في ميدان العناصر النباتية، فاقتبست منها بعض العناصر، ولكنها عادت فأخرجتها في أسلوب متطور، كما ابتكرت بعض التشكيلات النباتية الجديدة (الأشكال ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١) هذا وقد أمكن بفضل التقعيد الفني الذي وصلنا إليه في هذا الكتاب بالنسبة للمدرسة الصقلية، أن نستعين به في إعادة النظر فيما اختلف فيه علماء الفن عندما تعرضوا للتحف المختلفة التي نسبت إلى هذه الجزيرة، فنسبنا إليها وإلى جنوب إيطاليا ما كان متفقاً وخصائص هذه المدرسة، وأبعدنا عنها بعض التحف لتنافرها مع هذه الخصائص، وأمسكنا عن هذه النسبة لأمور من بينها عدم وضوح الزخرفة على التحف.

وفي هذا الكتاب جديد في ميدان الخط العربي (الكوفي) فقد ضم بعض شواهد القبور التي تنشر لأول مرة، صورها المؤلف بنفسه في بعض بيوت أهل الجزيرة الحاليين الذين احتفظوا بها اعتزازاً بماضيهم، إلى جانب بعض النقوش والزخارف التي تزين أعمدة مكتبة مدينة اطرابنش Trapani في غرب الجزيرة.

وأرجو أن يتقبل القارىء الكريم هذا الجهد المتواضع كفاتحة لدراسة أوسع وأعمق في حقل الحضارة الإسلامية الواسع. كما أرجو أن يكون لنا لقاء آخر في هذا الموضوع، في ضوء ما يستجد من اكتشافات تختزنها حتى الآن أرض الجزيرة التي قامت بدورها الحضاري الكبير في تقديم كل ما عمله المسلمون بها إلى أوربا بصفة خاصة.

الملاحق

ثبت ولاة صقلية في العهد الإسلامي	تاريخ تولي الحكم بالسنين الهجرية
ولاة الأغالبة :	—
أسد بن الفرات	٢١٢
محمد بن أبي الجواري (توفي في بداية سنة ٢١٤هـ)	٢١٣
زهير بن عون	٢١٤
الإستيلاء على بلرم	٢١٦
أبو فخر محمد بن عبد الله بن إبراهيم بن الأغلب	٢١٧
أبو الأغلب إبراهيم بن عبد الله (توفي سنة ٢٣٦هـ) رمضان	٢٢٠
العباس بن الفضل بن يعقوب بن فزارة	٢٣٦
الإستيلاء على قصر يانه	٢٤٤
عبد الله بن العباس بن الفضل (خمسة أشهر)	٢٤٧
خفاجة بن سفيان (قتل مستهل رجب سنة ٢٥٥هـ)	٢٤٧
محمد بن خفاجة (قتل لثلاث من رجب سنة ٢٥٧هـ)	٢٥٥
أحمد بن يعقوب (توفي سنة ٢٥٨هـ)	٢٥٧
جعفر بن محمد بن خفاجة (قتل سنة ٢٦٤هـ)	٢٥٨
الحسين بن رباح	٢٦٤
الحسن بن العباس	٢٦٧
محمد بن العباس	٢٦٧

ثبت ولاة صقلية في العهد الإسلامي	تاريخ تولي الحكم بالسنين الهجرية
محمد بن الفضلي	٢٦٨
الحسين بن أحمد	٢٧٠
سوادة بن محمد بن خفاجة التيمي	٢٧١
محمد بن عمر بن عبد الله	٢٧٣
أحمد بن عمر بن عبد الله بن إبراهيم بن الأغلب الحبشي	٢٧٤
محمد بن الفضلي (للمرة الثانية)	٢٧٨
أبو العباس عبد الله بن إبراهيم ٢٠ رمضان	٢٨٧
أبو منصور ز يادة الله	٢٨٩
محمد السيراقوزي: ١٩ جمادى الآخرة	٢٩٠
ولاة الفاطميين	
الحسن بن أحمد بن أبي خنز ير (على أخوه بكير كنت)	
ذو الحجة	٢٩٧
علي بن عمر العلوي	٢٩٩
أحمد بن ز يادة الله بن قرهب	٣٠٠
أبو سعد موسى بن أحمد المسمى بالضعيف	٣٠٤
إسحق بن أبي منهال	
سالم بن راشد	٣١٣
أبو العباس خليل بن إسحق (حارب سلفه)	٣٢٥
عطاف الأزدي	٣٢٩
الولاة الكلبيون (مقرهم مازر):	
الحسن بن علي بن أبي الحسين الكلبي	٣٣٦
أبو الحسين أحمد بن الحسن	٣٤١

ثبت ولاة صقلية في العهد الإسلامي	تاريخ تولي الحكم بالسنين الهجرية
عاد الحسن بن علي ليضع الأمور في نصابها سنة ٣٥٣هـ	
يعيش (مولى الحسن بن علي)	٣٥٩
أبو القاسم علي بن الحسن العلوي	٣٥٩
الحرب في قلوريه سنة ٣٦٥ هـ	
جابر بن أبي القاسم علي (ذو القعدة)	٣٧١
جعفر بن محمد بن أبي القاسم علي	٣٧٣
عبد الله (أخوه)	٣٧٥
أبو الفتوح يوسف بن عبد الله بن محمد بن الحسن (ثقة الدولة) (اعتزل سنة ٣٨٨هـ)	٣٧٩
جعفر بن يوسف (تاج الدولة) غادر صقلية سنة ٤١٠ هـ	٣٨٨
أحمد بن الأكحل بن يوسف (تأييد الدولة) الثائر ٣٨٨هـ	
هزمه المعز الزيري	
علي بن يوسف (الثائر) أسر وقتل في ٧ شعبان سنة ٤٠٥هـ	
الثورة في بلرم، يوسف وجعفر يغادران الجزيرة سنة ٤١٠هـ	
أحمد الأكحل بن يوسف (من جديد)	٤١٠
غزو النورمانديين	
الحسن الصمام بن يوسف	٤١٦
محمد بن الثمنة (القادر بالله المغتصب (استدعى الزيريين ثم النورمانديين سنة ٤٢٧ هـ).	
أول غزو نورماندي سنة ٤٤٤ هـ	
تدخل تميم بن المعز سنة ٤٦١ هـ	

ثبت حكام صقلية في العهد النورماندي	تاريخ تولي الحكم بالسنين الهجرية
روبيرت الأول (الدوق)	٤٦٤
الاستيلاء على قصريانة، الفتح النهائي سنة ٤٨٤ هـ	
روجر الثاني (الكونت)	٤٩٤
روجر الثاني (الملك توفي في ١١ ذي الحجة سنة ٥٤٨ هـ	٥٢٥
٢٧ فبراير سنة ١١٥٣م	
غليولم الأول	٥٤٨
غليولم الثاني	٥٦١
تنكريد	٥٨٥
هنري (السادس) السوابي de Souabe (الإمبراطور)	٥٩٠
فردريك الثاني السوابي الإمبراطور حتى سنة ٦١٧	٥٩٤

(صقلية كما رآها الجغرافيون العرب)

كتب لنا ثلاثة من الجغرافيين العرب عن معالم جزيرة صقلية وأحوالها العامة خلال الفترة من القرن الرابع إلى القرن السادس الهجري وأول هؤلاء الجغرافيين ابن حوقل الذي زار الجزيرة خلال حكم المسلمين لها سنة ٣٦٢هـ/سنة ٩٧٢م (١) وثانيهم الإدريسي الذي عاش بالجزيرة خلال عهد الملك روجر الثاني النورماندي (٢) ، وأما ثالثهم فهو الرحالة الأندلسي ابن جبير الذي زار الجزيرة سنة ٥٥٨هـ/سنة ١١٦٢م أي خلال عهد الملك غليالم الثاني (٣) .

وتناول ثلاثتهم وصف كثير من مدن وقرى الجزيرة وصفاً عاماً شاملاً ، وعلى الرغم من أن هذا الوصف لا يعنينا كثيراً في ميدان الفنون فإنه يلقي بعض الضوء على نشاط المسلمين الفني خلال هذه الفترة بالجزيرة وسأكتفي هنا بتناول الفقرات التي تخدم هذا الغرض معلقا عليها بما يبرز أهميتها .

مدينة بالرم ومعالمها :

اتخذ المسلمون مدينة بالرم عاصمة للجزيرة منذ سقوطها في أيديهم سنة ٢١٦هـ/٨٣١م وأطلقوا عليها اسم «المدينة» (٤) و يصف لنا ابن حوقل هذه المدينة في العهد الإسلامي قائلاً :

« هذه المدينة مستطيلة وذات سوق قد أخذ من شرقها إلى غربها يعرف بالسماط مفروش بالحجارة (٥) » ثم يذكر لنا أن لهذه المدينة سوراً حجرياً مانعاً شامخاً له تسعة

(١) هو أبو القاسم بن حوقل النصيبي .
(٢) هو أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن إدريس .
(٣) هو أبو الحسين محمد بن أحمد بن جبير الكناني الأندلسي البلنسي .
(٤) ابن جبير — الرحلة — الطبعة الثانية — ليدن سنة ١٩٠٧ ص ٣٢٤ .
(٥) ابن حوقل — صورة الأرض — الطبعة الثانية — ليدن سنة ١٩٣٨ ص ١٢٢ .

أبواب هي: باب البحر (وسمي بذلك لقربه من البحر) و باب عين شفاء (وهو الذي بناه أبو الحسن أحمد ابن الحسن بن أبي الحسين) و باب شنتغاث [1] (وهو باب قديم) و باب روطه و باب الرياض (وهو الذي بناه أبو الحسن بن أحمد بن الحسن) و باب الأبناء (وهو باب قديم) و باب السودان، و باب الحديد، و باب إلى جانب باب الحديد (بناه أبو الحسن بن أحمد ولم يسمه باسم) أما خارج هذا السور فقد كانت هناك مدينة أخرى تعرف بالخالصة [2].

أما الإدريسي فيصف لنا بالرم في العهد النورماندي فيقول: «إنها على قسمين قصر وربض. فالقصر هو القصر القديم المشهور فخره في كل بلد وإقليم وهو في ذاته على ثلاثة أسمطة، فالسماط الأوسط يشتمل على قصور ــ منيعة ومنازل شامخة شريعة وكثير من المساجد والفنادق والحمامات وحوانيت التجار الكبار، والسماطان الباقيان فيهما أيضاً قصور سامية ومبان فاخرة [3]» ثم يستطرد واصفاً ربض بالرم فيقول... «هو في ذاته كبير القطر كثير الديار والفنادق والحمامات والحوانيت والأسواق، وله سور يحيط به وخندق وفصيل، وله في داخله بساتين كثيرة [4].

أما ابن جبير فيقدم لنا وصفاً لهذه المدينة في النصف الثاني من القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) فيقول... «إنها قرطبية البنيان.. مبانيها كلها بمنحوت الحجر المعروف بالكذان [5]» ثم يقدم لنا شرحاً لهذا التشبيه فيقول «ومن جملة شبه هذه المدينة بقرطبة والشيء قد تشبه بالشيء من إحدى جهاته أن لها مدينة قديمة تعرف بالقصر القديم في وسط المدينة الحديثة، وعلى هذا المثال موضوع قرطبة حرسها الله [6].

---

(١) إسمه الأصلي S. Agata ولا يزال هذا الباب موجوداً للآن وقد شاهدته أثناء زيارتي للجزيرة.

(٢) ابن حوقل ــ صورة الأرض ــ الطبعة الثانية ــ ليدن سنة ١٩٣٨ ص ١٢٢.

(٣) الإدريسي ــ نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ــ مخطوطة مصورة بدار الكتب المصرية ٧٠٤ جغرافيا ص ٣٤٢.

(٤) نفس المصدر السابق ــ ص ٣٤٣.

(٥) ابن جبير ــ الرحلة ــ ص ٣٣١ ط ثانية ــ ليدن سنة ١٩٠٧

(٦) نفس المصدر السابق ص ٣٣٢.

نستخلص من الأوصاف السابقة أن المسلمين أنشأوا ثلاثة أبواب جديدة بسور المدينة القديم، كما أنشأوا سوراً آخر يحيط بالمدينة القديمة وبربضها المحيط بها، وذلك بناء على وصف الإدريسي للمدينة في عهد الملك روجر الثاني في النصف الأول من القرن الثاني عشر الميلادي حيث جاء في وصفه ذكر السور الذي يحيط بالربض والخندق والفصيل في حين أن ابن حوقل الذي زار الجزيرة قبله لم يذكره.

مدينة الخالصة:

أورد لنا المؤرخون العرب (١) أن الخليفة الفاطمي القائم بأمر الله أصدر أمره إلى قائده خليل سنة ٣٢٥هـ ببناء مدينة الخالصة خارج مدينة «بالرم» على مرسى المدينة (البحر) (٢). و يتضح من هذه التسمية الغرض الذي بنيت من أجله وهو جمع الخلصاء للوالي أو السلطان فقط وذلك لعدم اطمئنانه لأهل صقلية عامة وأهل بالرم خاصة.

وقد وافانا ابن حوقل بوصف لهذه المدينة الجديدة فقال «ذات سور من حجارة وليس في ضخامة سور بالرم، يسكنها السلطان وأتباعه، وفيها حمامان ولا أسواق فيها ولا فنادق، ولها مسجد جامع صغير مقتصد، وبها جيش السلطان، ودار صناعة البحر وسور لا باب له (٣)» وزادنا المقدسي وصفاً لها فقال «ومدينة أخرى مسورة تسمى الخالصة بأربعة أبواب: باب كتامة، باب الفتوح، باب البنود، باب الصناعة (٤).

يتضح من هذا الوصف أن هذه المدينة كانت ذات طابع خاص فقد خلت من الأسواق والفنادق كما أنها بنيت في ظروف شبه انتقامية فقد ذكر لنا ابن الأثير أن تحصينها اقتضى نقض كثير من المدينة (بالرم) وأخذ أبوابها كما نال الناس شدة في بنائها (٥).

(١) من هؤلاء ابن الأثير وابن خلدون.

(٢) ابن الأثير — الكامل — جزء ٦ ص ٢٦١ — ط — إدارة الطباعة المنيرية القاهرة سنة ١٣٥٢هـ.

(٣) ابن حوقل — صورة الأرض — الطبعة الثانية بمدينة ليدن سنة ١٩٣٨ ص ١١٩.

(٤) المقدسي ، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم — الطبعة الثانية بمدينة ليدن سنة ١٩٥٦ ص ٢٣١.

(٥) بين لنا ابن الأثير هذه الظروف عند عرضه لحوادث سنة ٣٢٥هـ حيث قال «وجاء أهل البلاد إلى خليل (خليل بن إسحق) وأهل جرجنت فلما وصلوا اجتمع بهم سالم (سالم بن راشد) وأعلمهم أن القائم (الخليفة الفاطمي القائم بأمر الله) قد أرسل خليلاً لينتقم منهم بمن قتلوا من عسكره فعاودوا الخلاف فشرع خليل في بناء مدينة على مرسى المدينة (البحر) راجع ابن الأثير — الكامل — جـ٦ ص٢٦١ط إدارة الطباعة المنيرية.

وذكر لنا صاحب كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار أن الخالصة كانت دار الإمارة بصقلية مدة المسلمين إلى أن نشأت الفتنة التي فتحت أبواب الجزيرة للنورماندين، ففي ربيع الأول سنة ٤٣١ هـ افتتح الحسن بن يوسف قلعتين كانتا في أيدي الروم،ثم افتتح مدينة الخالصة وهدمها في نفس العام (١) ومعنى هذا أن بالرم عادت إمارة مرة ثانية بعد أن فقدت ذلك أكثر من قرن من الزمان (٢).

المساجد:

يذكر لنا ابن حوقل أنه رأى في مدينة بلرم ومدينة الخالصة والحارات المحيطة بها من وراء سوريها أكثر من ثلاثمائة مسجد، كما يذكر أنه في مسافة نصف فرسخ قد أنشيء مائتا مسجد أخرى، وأبدى دهشته لهذه الكثرة في المساجد التي لم ير مثلها في أي بلد إسلامي آخر زاره، ومن البديهي أن تكون معظم هذه المساجد صغيرة المساحة لأن مدينة بالرم — كما رأيتها أثناء زيارتي — على الرغم من ترامي أطرافها حالياً فإنها تعتبر مدينة صغيرة لا يمكن أن تسع مثل هذا العدد الكبير من المساجد، إذا كانت كبيرة المساحة.وقد أكد ما ذهبنا إليه من صغر مساحة هذه المساجد قول ابن حوقل.. «لقد كنت واقفاً ذات يوم بها (يقصد مدينة بلرم) في جوار دار أبي محمد بن عبد الواحد بن محمد المعروف بالقفصي الفقيه الوثائقي فرأيت من مسجده في مقدار رمية سهم نحو عشرة مساجد يدركها بصري ومنها شيء تجاه شيء وبينها عرض الطريق فقط (٣)»وإلى جانب هذه المساجد الصغيرة كانت بالمدينة بعض المساجد الكبيرة المساحة فقد ذكر ابن حوقل أنه كان بها مسجد يسمى «مسجد القصابين» قال عنه «إني حزرت المجتمع فيه إذا غص بأهله بلغ سبعة آلاف رجل ونيفاً لأنه لا يقوم فيه أكثر من ستة وثلاثين ألفاً للصلاة وكل صف منها لا يزيد على مائتي رجل (٤).

(١) ابن عبد المنعم الحميري، الروض المعطار في خبر الأقطار، حقق الجزء الخاص بالبقاع الايطالية من هذا المخطوط الدكتور أمبرتو ريتز يتانو — راجع مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد ١٨ — الجزء الأول مايو سنة ١٩٥٦ — مطبعة جامعة القاهرة.

(٢) بنيت الخالصة سنة ٣٢٥ هـ وهدمت سنة ٤٣١ هـ وبذا تكون مدة قيامها ١٠٦ سنة فقط كانت خلالها دار إمارة، وهي الفترة التي زالت عن بلرم فيها هذه الصفة.

(٣) (٤) ابن حوقل — صورة الأرض — ط ثانية — ليدن سنة ١٩٣٨ ص ١٢٠. ويمكن على وجه التقريب حساب ابعاد هذا المسجد بالطريقة التالية: ٣٦ صفاً × ١٫٢٥م = ٤٥م + ٢٫٥م الأمام والمؤخرة = ٤٧٫٥م من المحراب لنهاية المسجد. ٢٠٠ رجل × ١/٢م (عرض المنكبين = ١٠٠م)
١٠٠م × ٤٧٫٥م = ٤٧٥م مربعاً تقريباً وهي المساحة من الداخل، ولعل هذا يمثل رواق القبلة دون الصحن.

كما كان بالجزيرة نوع آخر من المساجد يمكن تسميته «بالمعلق» وهو الذي كان يعلو بعض القصور، فقد ذكر لنا ابن جبير أنه بات ليلة في قصر سعد قبل دخوله مدينة بلرم ووجد في أعلى هذا القصر مسجداً قال عنه «في أعلاه (يقصد قصر سعد) مسجد من أحسن مساجد الدنيا بهاء، مستطيل ذو حنايا مستطيلة، مفروش بحصر نظيفة لم ير أحسن منها صنعة، وقد علق فيه نحو الأربعين قنديلاً من أنواع الصفر والزجاج (١)». وواضح من كلام ابن جبير أن هذا المسجد كان تحته مباني القصر مما يجعلنا نسميه مسجداً معلقاً وفي هذا شبه بين مسجد للصالح طلائع الذي بني بالقاهرة سنة ٥٥٥ هـ فوق منشآت أخرى وهو أول مثل للمساجد المعلقة بمصر باق حتى الآن (٢). وبمقارنة بين تاريخ إنشاء مسجد الصالح طلائع وتاريخ بناء مسجد «قصر سعد» الذي بني خلال عهد الحكم الإسلامي بالجزيرة (أي قبل سنة ٤٨٤ هـ) يتضح لنا أن بناء هذا النوع من المساجد كان في صقلية أسبق منه في مصر. ولعل أقدم مثل للمساجد المعلقة ظهر في تونس [مسجد رباط المنستير، ومسجد رباط سوسة] في القرنين الثاني والثالث للهجرة على التوالي.

مما تقدم يمكننا القول بأنه كان بالجزيرة أنواع مختلفة من المساجد منها الصغير والكبير والمعلق فضلاً عن الجامع الأعظم ببلرم الذي حوله النورمانديون إلى كنيسة (٣)

---

(١) ابن جبير، الرحلة - ط ثانية، ليدن سنة ١٩٠٧م س ٣٢٩.

(٢) دكتور أحمد فكري، مساجد القاهرة ومدارسها، جزء أول، العصر الفاطمي. ط. دار المعارف ١٩٦٥م ص١١٢

(٣) كان هذا الجامع بيعة (كنيسة) قبل فتح المسلمين للجزيرة، فلما زال سلطان المسلمين عنها حوله النرمانديين إلى كنيسة مرة ثانوية. انظر: الادريسي، نزهة المشتاق، مخطوطة مصورة بدار الكتب المصرية — جغرافيا ٧٠٤ ص ٣٤٢. وتحويل أماكن العبادة من كنيسة إلى مسجد أو بالعكس كان شائعاً في العصور الوسطى، ففي المسجد الأموي مثلاً حول الخليفة الوليد بن عبد الملك معظم الكنيسة الكاثوليكية في دمشق إلى مسجد.
وفي الأندلس يروي لنا ابن الداري أنه عند فتح إسبانيا كان المسلمون يسيرون على هدي ما فعله خالد بن الوليد بعد فتحه لدمشق فقد أخذوا نصف الكنيسة الكبير في مدينة قرطبة واستعملوه كمسجد جامع أما نصف الكنيسة الآخر فقد ترك للمسيحيين
وبعد زوال سلطان المسلمين عن إسبانيا حولت المساجد إلى كنائس.

أما عن وظيفة غالبية المساجد بالجزيرة فقد حددها ابن جبير بقوله «أما المساجد فكثيرة لا تحصى وأكثرها محاضر لمعلمي القرآن» [1]

وعن تخطيط بناء المساجد قدم لنا ابن الأثير وصفاً مبسطاً لمسجد بناه المسلمون سنة ٣٤٢هـ في مدينة ريو على الساحل الإيطالي فقال «وعاد الحسن [2] إلى ريو وبنى مسجداً كبيراً في وسط المدينة وبنى في أحد أركانه مئذنة [3] ولعل في هذه الإشارة ما ينبئنا بشيء عن معالم المسجد في جنوب ايطاليا آنذاك

القصور:

ذكر لنا ابن جبير أنه على بعد فرسخ من مدينة بالرم عاصمة الجزيرة يقع قصر من عهد ملكة المسلمين للجزيرة يطلق عليه «قصر سعد» وهذا القصر على ساحل البحر مشيد البناء عتيقه.. وله باب وثيق من الحديد. وداخله مساكن وعلالي مشرفة وبيوت منتظمة، وهو كامل مرافق السكنى، وفي أعلاه مسجد. وفي أسفل القصر بئر عذبة [4]

ثم أردف قائلاً عن قصر آخر هو قصر جعفر «أنه على صفة قصر سعد وداخله سقاية تفور بماء عذب [5]»

الرباطات: [6]

يذكر لنا ابن حوقل أنه رأى بالجزيرة على ساحل البحر رباطات كثيرة نعت أهلها بصفات سيئة وختم كلامه عنها بقوله «أحسب تأسيسها على غير التقوى حسب ما أسست عليه المساجد المتقدم ذكرها.. [7]

---

(١) ابن جبير — الرحلة — ط ثانية — ليدن سنة ١٩٠٧ ص ٣٢١

(٢) هو الحسن بن علي والي صقلية من قبل الخليفة المنصور الفاطمي (انظر ثبت ولاة صقلية المسلمين).

(٣) ابن الأثير، الكامل، جزء ٨ ص ٣٥٧.

(٤) ابن جبير، الرحلة، ط ثانية، ليدن سنة ١٩٠٧ ص ٣٢٩.

(٥) ابن جبير، الرحلة، ط. ثانية، ليدن ١٩٠٧م ص ٣٢٩

(٦) الرباط هو حصن على الثغر يقيم فيه المرابطون من أهل الاسلام مستعدين للدفاع عن ديار الاسلام. وصار الرباط أخيرا مقراً للصوفية في داخل البلاد نفسها. انظر المقريزي، الخطط، جزء ثان، ص٤٢٧.

(٧) ابن حوقل، صورة الأرض، ط. ثانية، ليدن ١٩٣٨م

الحرف المختلفة:

حفلت الجزيرة في العهد الإسلامي بعديد من الحرف والصناعات ذكر لنا ابن حوقل من أربابها الدقاقين والحدادين.. والصياقلة.. والطرازين.. والجدالين.. والدباغين.. والنجارين.. والخشابين.. والقطانين.. والحلاجين.. والحذائين [1] هذا إلى جانب صناعة الورق من البردى الذي كان يصنع من بعضه طوامير القراطيس للسلطان، ويفتل الباقي حبالاً لمراسي المراكب [2]. كما كانت صناعة النسيج متقدمة فقد عبر ابن حوقل عن هذا قائلاً «والحق فيها (صقلية) أحق أن يتبع فانه لا نظير لها جودة (يقصد الثياب) ورخصاً، ويباع مستعملها مما يقطع قطعين من الخمسين رباعياً إلى ستين رباعياً فيزيد على ما يشتري من أمثاله بمصر بالخمسين والستين ديناراً كثيراً [3]

تاريخ انتشار الأبنية الإسلامية بالجزيرة بكثرة:

ذكر لنا النويري في كتابه نهاية الأرب انه في سنة ٣٥٦هـ (٩٦٦م) كتب الخليفة المعز لدين الله الفاطمي إلى الأمير محمد بن الحسين بن علي بن أبي الحسين واليه على الجزيرة يعرفه بصلحه مع الدولة البيزنطية، ويأمره ببناء أسوار مدينة بالرمو وتحصينها ويعلمه أن البناء اليوم خير من غد، وأن يبني في كل إقليم من أقاليم الجزيرة مدينة حصينة وجامعاً ومنبراً. وأن يأذن أهل كل إقليم بسكنى مدينتهم ولا يتركوا متفرقين في القرى. فاستجاب الوالي لأمر الخليفة. وشرع في بناء سور المدينة [4] وبعث إلى جميع أقاليم الجزيرة مشايخ ليقفوا على العمارة.

(١) ابن حوقل، صزرة الأرض، ط. ثانية، ليدن ١٩٣٨ ص١١٩، ص١٢٠

(٢) المصدر السابق ص ١٢٣

(٣) المصدر السابق ص ١٣١، ص ١٣٢

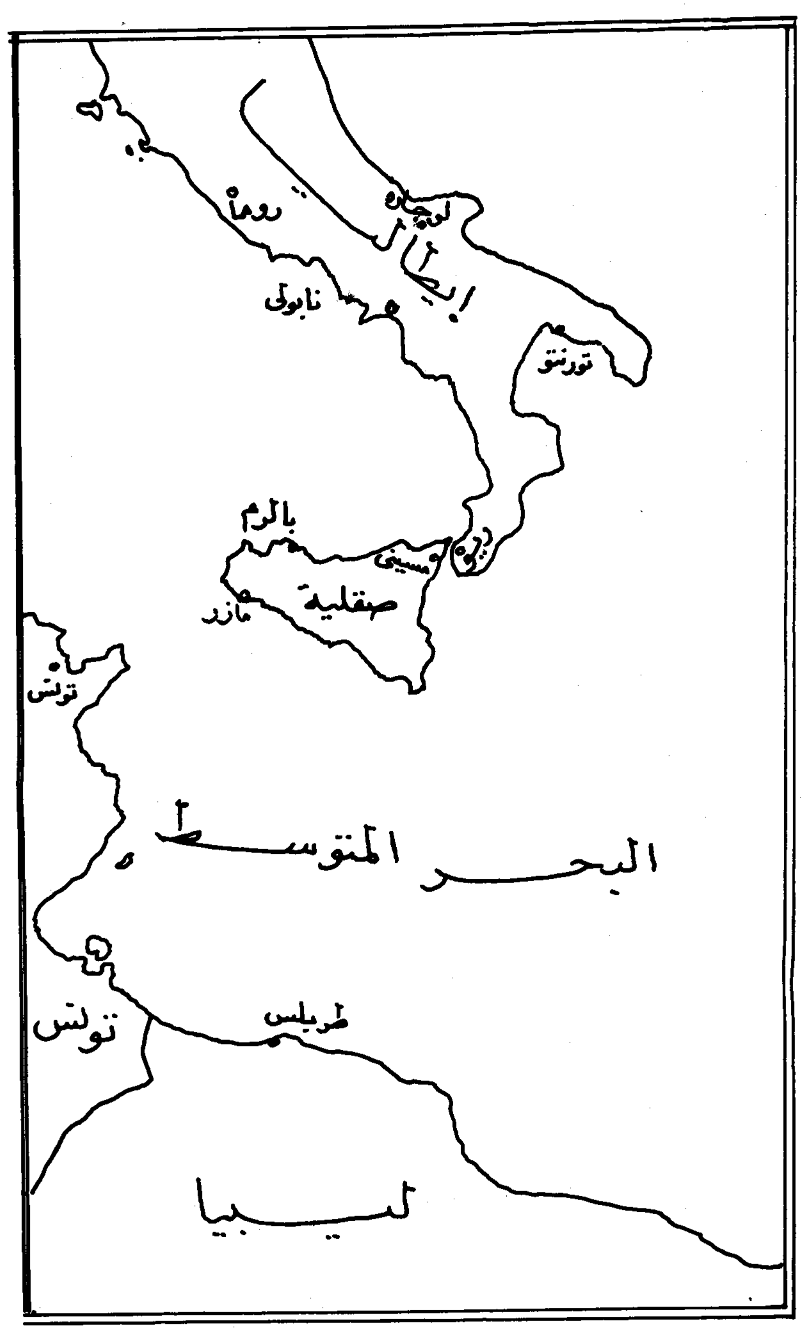
(٤) أعتقد أن من الأدق أن نقول أن الأمير أحمد قد «رمم» السور القديم وزاده أبواباً ثلاثة ذكرناها في كلامنا عن تخطيط مدينة بالرمو حسب ما ذهب إليه ابن حوقل فقد رأيت في زيارتي للجزيرة أبواباً قديمة ببقايا السور ترجع في تاريخها إلى ما قبل مجيء العرب للجزيرة مثل باب شنتغاث

و يقول أماري أن أبا علي ذكر أن القاضي أبا الفضل قال ان في صقلية، ثماني عشرة مدينة، وأكثر من ثلا ثمائة حصن، كما ذكر ابن القطاع [1] انه قرأ في مذكرات شخص مجهول انه كان بالجزيرة ثلاث وعشرون مدينة وثلاث عشرة قلعة وعدداً لا حصر له من تجمعات البيوت الريفية، وهذه الأخبار خاصة بالنصف الأخير من القرن العاشر أو النصف الأول من القرن الحادي عشر الميلادي [2].

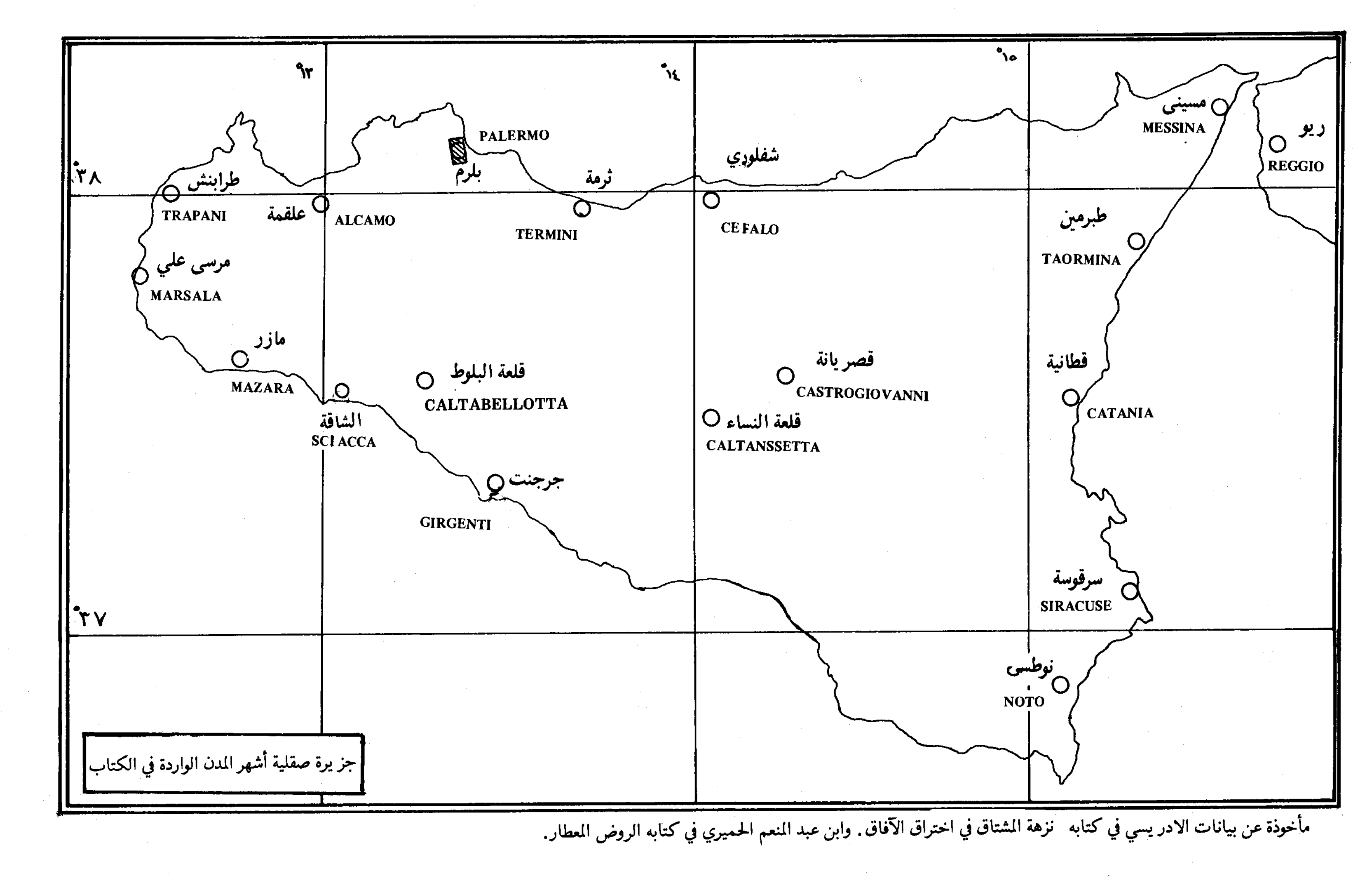
وقد علق أماري على ذكر الحصون فقال إنه يعتقد أنها كانت عبارة عن قلاع أو مدن صغيرة محصنة يلجأ إليها الشعب نظراً لدوام حالة الحرب التي تجعل الناس يعيشون عيشة حربية مثل: قلعة الصراط وقلعة القوارب وقلعة أبي ثور وقلعة الرباط وهذه التسمية جرت أيضاً في بلاد المغرب، وأرى أن ما ذهب إليه أماري لا يتعارض مع النص الذي أورده لنا النويري.

(١) هو أبو القاسم علي بن جعفر بن علي المعروف بابن القطاع ولد بصقلية سنة ٤٣٣ هـ سنة ١٠٤٤ م وتتلمذ على أئمة أدباء الجزيرة — ومن أهم مؤلفاته تاريخ صقلية (مفقود) والدرة الخطيرة في شعراء الجزيرة «انظر ابن عبد المنعم الحميري ، كتاب الروض المعطار في خبر الأقطار ، الجزء الخاص بالجزر والبقاع الايطالية الذي نشره الدكتور امبرتو ريتز يتانو بمجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، مجلد ١٨ الجزء الأول مايو ١٩٧٦ — جامعة القاهرة ص ١٦٣.

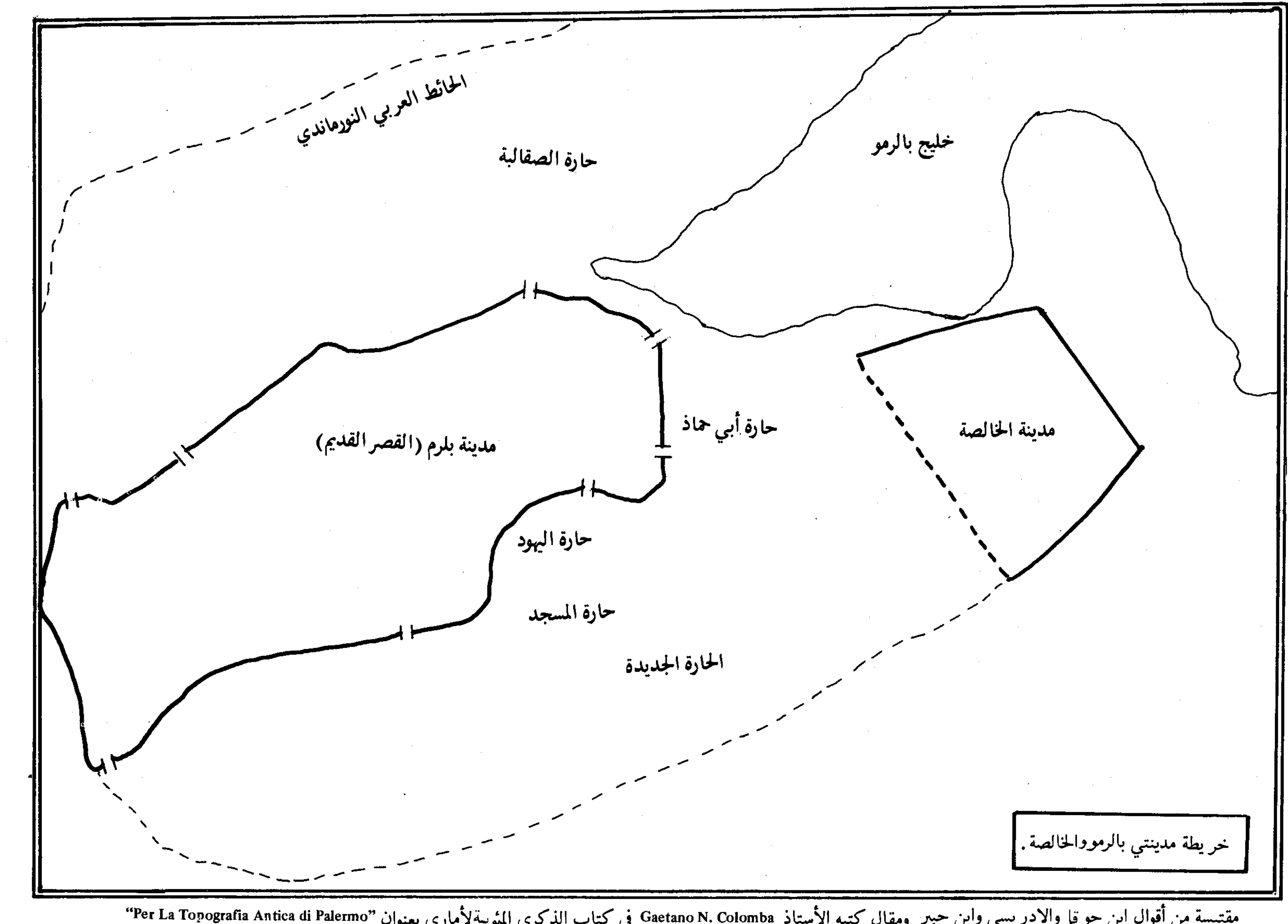
(٢) أماري... تاريخ مسلمي صقلية (بتعليق نالينو) جزء ٢ ص ٤٩٢.



خريطة لجزيرة صقلية وجنوب ايطاليا .



مأخوذة عن بيانات الادريسي في كتابه نزهة المشتاق في اختراق الآفاق. وابن عبد المنعم الحميري في كتابه الروض المعطار.



مقتبسة من أقوال ابن حوقل والادريسي وابن جبير ومقال كتبه الأستاذ Gaetano N. Colomba في كتاب الذكرى المئوية لأماري بعنوان "Per La Topografia Antica di Palermo"

المراجع العربية

(١) **ابن الأثير :** عز الدين ابن الحسن علي بن محمد ، الكامل «ط» إدارة الطباعة المنيرية، «ط» مطبعة الإستقامة بالقاهرة.

(٢) **ابن جبير :** الرحلة ، الطبعة الثانية ، ليدن سنة ١٩٠٧.

(٣) **ابن حوقل :** صورة الأرض ، الطبعة الثانية ، ليدن سنة ١٩٣٨.

(٤) **ابن عبد المنعم الحميري :** الروض المعطار في خبر الأقطار ، منتخبات خاصة بالجزر والبقاع الايطالية. تحقيق الدكتور أمبرتو ريتزيتانو ، فصلة من مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، المجلد الثامن عشر الجزء الأول ، مايو سنة ١٩٥٦ ، مطبعة جامعة القاهرة سنة ١٩٥٨.

(٥) **إحسان عباس :** العرب في صقلية «ط» دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٩.

(٦) **أحمد توفيق المدني :** المسلمون في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا ، «ط» مطبعة الإستقامة بتونس سنة ١٩٤٥.

(٧) **الإدريسي :** نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ، مخطوطة مصورة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٧٠٤ جغرافيا.

(٨) **اماري :** المكتبة العربية الصقلية ، في ثلاثة أجزاء ، ط. تورينو وروما سنة ١٨٨٠م.

(٩) **أمبرتو ريتزيتانو :** النورمنديون وبنو زيري من الفتح النورماندي حتى وفاة روجيرو الثاني «رجار» سنة ٤٥٣ هـ ، سنة ٥٤٨ هـ (سنة ١٠٦١م ، سنة ١١٥٤) مقال بمجلة كلية الآداب ، المجلد الحادي عشر جزء أول سنة ١٩٤٩ ، ط. جامعة فؤاد الأول.

(١٠) **حسن الباشا :** التصوير الإسلامي في العصور الوسطى — مطبعة مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة سنة ١٩٥٩.

(١١) **خير الدين الزركلي** : الاعلام — قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين جزء أول ط. ثانية — كوستا تسوماس سنة ١٩٥٤—١٩٥٩.
(١٢) **دائرة المعارف الإسلامية** : ترجمة باشراف وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٢٣ — ط. مطبعة الاعتماد.
(١٣) **ديماند** : م.س — الفنون الإسلامية ترجمة أحمد محمد عيسى — ط. مطبعة دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٤م.
(١٤) **زانبور** : معجم الأنساب والأسرات الحاكمة — ترجمة الدكتور زكي محمد حسن وحسن أحمد محمود ط. جامعة فؤاد الأول سنة ١٩٥٢م.
(١٥) **زكي محمد حسن أ** : كنوز الفاطميين — القاهرة — ط. دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧م.
ب: فنون الإسلام — الطبعة الأولى — لجنة التأليف والنشر القاهرة سنة ١٩٤٨.
جـ— أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية — ط. جامعة القاهرة سنة ١٩٥٦ — مطبوعات كلية الآداب والعلوم ببغداد
د— الفنون الايرانية، ط. دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٦
هـ— تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.
(١٦) **سليمان مصطفى زبيس أ** : نقائش المنستير — مطبعة لابريس تونس سنة ١٩٦٠م.
ب: ديوان النقائش العربية — الموجودة في المملكة التونسية.
جـ: نقائش مدينة تونس وأحوازها — القسم الأول.
(١٧) **الصفدي** : صلاح الدين خليل، الوافي بالوفيات، مخطوطة محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم ٧٧١ تاريخ تيمور — الأجزاء ١٢، ١٣، ١٤.
(١٨) **فازيليف** : العرب والروم — ترجمة الدكتور عبد الهادي شعيرة، ط. دار الفكر العربي بالقاهرة.
(١٩) **فريد شافعي أ**: زخارف وطرز سامرا — فصلة من مجلة كلية الآداب — المجلد

الرابع عشر ، الجزء الثاني ، ديسمبر سنة ١٩٥٢ — ط. مطبعة جامعة فؤاد الأول.
ب: مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر ، فصلة من مجلة كلية الآداب المجلد ١٣ ، الجزء الأول ، مايو سنة ١٩٥٤ ، ط. مطبعة جامعة القاهرة.

(٢٠) **محمد عبد العزيز مرزوق** أ: الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية ، القاهرة ١٩٤٢م.
ب: التحف المصنوعة من العاج ، فصلة من مجلة كلية الآداب ، الجزء الثاني مجلد ١٧ — ديسمبر سنة ١٩٥٥م.

(٢١) **محمد كرد علي**: الإسلام والحضارة العربية — ط. دار الكتب المصرية ١٩٣٤.

(٢٢) **المقدسي**: محمد بن أحمد بن أبي بكر البنا ، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ، الطبعة الثانية ، ليدن سنة ١٩٠٦.

(٢٣) **المقريزي**: المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار ، ط. دار الطباعة المصرية ببولاق سنة ١٢٧٠هـ.

(٢٤) **ناصر خسرو**: سفر نامة ، ترجمة يحيى الخشاب ، القاهرة سنة ١٩٤٥ ط. مطبعة لجنة التأليف والنشر.

(٢٥) **النويري**: شهاب الدين أبي عبد الله أحمد بن عبد الوهاب بن عبد الدايم البكري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، مخطوطة مصورة محفوظة بدار الكتب المصرية ، تحت رقم ٥٥١ ، معارف عامة جزء ٢٠ قسم أول.

المراجع الأجنبية

1. Amari, Michele, Storia dei Musulmani di Sicilia, XI[a] ed Firenza 1872

   — Storia dei Musulmani di Sicilia, 2[a] ed. a cura Nallino, Catania. Roma Prampolini 1933.

   — Le Epigrafi Arabiche di Sicilia, Parte Prima, Iscrizioni Edili, Palermo 1872.

   — Documenti per Sevire Alla Storia di Sicilia, Publicata Acura della Societa Siciliana per la Storia Patria. Terza Serie — Epigrafia.

   — Sule Iscrizioni Arabiche del palazzo regio di Missina.

2. Arthur U.Pope, A Survey of Persian Art. Islamic Architecture. Potery Calligraphy. Oxford University Press. London and Newyork 1939.

3. Aziz S. Atiya, The Crusade in the Later Middle Ages, Methuen, Co. Ltd. London 1938.

4. Buchthal, Huge, Hellenistic Miniatures in Early Islamic Manuscripts. Ars Islamica V.II 1940.

5. Cecilia Waern, Mediaeval Sicily, Aspects of Life and Art in the Middle Ages. Dukworth & Co. London 1920.

6. Centenario Della Nascita di Michele Amari Della Biblieteca. Siculo Arabe. Palermo Stabilimente. Tipografico Virzi 1910.

7. Creswell. The Moslim Architecture of Egypt. Vol., 1 Oxford.

   — Early M. Architecture. Vol. I & II Oxford 1952.

8. D. Ricardo Velazquez Bosco, Medina Azzahray, Alamiriya Madrid 1912.

9. Georges Marcais, L'Architecture Musulmane, D'occident Tunisie, Algerie, Espangne et Sicile. Paris 1951.

   — Note & Documents Publies par la direction de Antiquites et Arts VIII, Coupole et Plafond de la Grande Mosquee de Kairouan. Tunis, Paris 1925.

10. 1925 Guido di Stefano, Monumenti Della Sicilia Normanna. Palermo 1955.

11. Hayford Peirce et Royal Tyler, L'art Byzantin Paris 1932

12. H. Gluck & E,Diez Die Kunst des Islam.

13. Dr. Jose Ferrandis, Marfiles Y. Azabaches Espanoles, Editorial Labor SA.

14. Kendrick, A.F., Catalogue of Mohammidan Textiles of Medieval Period R. London 1924.

15. Kuhnel, Islamische Klein Kunst.

16. Levi Provencal, Inscriptions Arabe D'Espagne, Paris MCMXXXI

— Deux Nouvelles Inscriptions Arabe de Tolede, Madrid Tipografia de Archivos Olozaga 1, 1924.

17. Manuel Gomez - Moreno, El Arte Arabe Espanol Hasta Los Almohades Arte Mozarabe. Ars Hispaniae Editorial Plus Ultra Madrid Volumen Tercero.

18. Migeon, Gaston, Manuel d'art Musulman, Paris, 1927.

19. Musee De L'art Arabe du Caire, La Ceramique, Egyptienne de L'Epoque Musulmane. Publice Sous Les auspices du Comite. De Conservation Des Monuments Del art Arabe. Frobenins S. A. Balem Compagnie Suise D'arte Graphiques 1922.

20. Otto Von Falke, Kunstageschicte Der Deiden Weberei Berlin 1921.

— Decorative Silks.

21. Pauty, Edmond, Bois Sculptes D'Eglises Coptes (Epoque Fatimide), Le Caire Imprimerie de L'Institut Francais 1930.

— Le Bois Sculptes Jusque a L'poque Ayyoubide Le Caire, Imprimerie de L'Institut Francais D'Archelogie Oriental MCMXXXI.

22. Reinault, Geographie d'Aboulfeda I, Paris 1848.

23. Rice, David Talbot, Byzantine A.

24. Miss Stead, Fantastic Fauna.

25. S. Flury, Die Ornamented der Hakim und Ashar — Mosches Materialien Zur Geschicte der alteren Kunst des Islam. Heidelberg, 1912. Carl W. Universit.

26. Terzi. Andrea, La Cappella Del Real Pallazzo di Palermo, Visconti, Humber, Palermo. 1873.

27. Ugo Monneret de Villard, Le Pitture Musulmane al Soffito Della Capella Palatina in Palermo. La Libreria dello State — Roma, 1950.

فهرس اللوحات

(١) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٢٦٦ هـ.

(٢) الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة عن شاهد قبر من جزيرة صقلية من القرن الثالث الهجري.

(٣) نقش كتابي على حائط حصن بناه المسلمون بمدينة «ثرمة» Termini في عهد أبي الحسين أحمد بن الحسن والي صقلية (الحلقة الخامسة من القرن الرابع الهجري) وقد تهدم هذا الحصن نهائياً سنة ١٨٦٠م.

(٤) إعادة لترتيب النقش الكتابي (لوحة ٣) بمعرفتي.

(٥) الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة عن نقش على حصن ثرمه بجزيرة صقلية من القرن الرابع الهجري.

(٦) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤١١ هـ محفوظة بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(٧) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤١٧ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(٨) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٦٧ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(٩) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٠ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(١٠) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٠ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(١١) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٣ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(١٢) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٤ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(١٣) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٧٧ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(١٤) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٤٦٤ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(١٥ أ)، (١٥ ب) مؤرخ بسنة ٤٧٩ هـ محفوظ بأحد منازل مدينة اطرابنش وكان من مخلفات كنيسة المدينة التي تهدمت بفعل الغارات الجوية في الحرب العالمية الثانية.

(١٦) الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة عن شواهد القبور بجزيرة صقلية في القرن الخامس هـ.

(١٧) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥١٧ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(١٨) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٢٣ هـ محفوظ بمتحف مدينة تراباني

(١٩) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٢٣ هـ محفوظ بمتحف مدينة تراباني

(٢٠) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٢٤ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(٢١) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٣١ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(٢٢) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٦٠ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(٢٣) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٦٦ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(٢٤) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٦٩ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(٢٥) شاهد قبر من صقلية مؤرخ بسنة ٥٣٥ هـ محفوظ بالقاعة العربية بكنيسة القديس يوحنا شفيع النساك ببالرمو.

(٢٦) نقوش كتابية كوفية على سقف الكابلا بلا تينا.

(٢٧) نقوش كتابية كوفية في شريط علوي بقصر العزيزة ببالرمو.

(٢٨) الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة من شواهد القبور بجزيرة صقلية في القرن السادس هـ.

(٢٩) نقش اللغات الثلاث: اللاتينية واليونانية والعربية (خط نسخي) وهو موجود بالقصر الملكي ببالرمو مؤرخ سنة ٥٣٦ هـ.

(٣٠) نقوش كتابية عربية صقلية بالخط النسخي على كورنيش علوي بقصر القبة ببالرمو.

(٣١) نقوش كتابية عربية صقلية بالخط النسخي على مدخل قصر العزيزة ببالرمو.

(٣٢) نقوش كتابية عربية صقلية بالخط النسخي من قصر روجر الثاني بمدينة مسينا.

(٣٣) جزء من السقف الخشبي للقصر الملكي النورماندي ببالرمو محفوظ بمتحف Palazzo Abatalli بمدينة بالرمو.

(٣٤) حشوة خشبية من منبر جامع القصبة بالمغرب (القرن ٦ هـ/١٢م).

(٣٥) جزء من إطار باب خشبي لأحد المنازل النورماندية.

(٣٦) حشوة من باب خشبي يرجع تاريخه للعصر النورماندي.

(٣٧) أجزاء من مخلفات باب لكنيسة S. Maria dell Ammiraglio النورماندية.

(٣٨) «أ» قصر القبة بمدينة بالرمو.

«ب» قصر العزيزة بمدينة بالرمو.

(٣٩) زخارف جصية في قصر العزيزة ببالرمو.

(٤٠) زخارف جصية في قصر القبة ببالرمو.

(٤١) زخارف على الحجر في أعلى كنيسة سان كاتالدو ببالرمو.

(٤٢) عباءة الملك روجر الثاني المعروفة بعباءة التتويج، صنعت بعاصمة صقلية سنة ٥٢٨هـ.

(٤٣) منظر عام لسقف الكابلا بالاتينا بالقصر الملكي ببالرمو. (القصر النورماندي).

(٤٤) رسم بالفريسكو يمثل شخصاً جالساً (من الحمام الفاطمي بأبي السعود بالقاهرة).

(٤٥) رسم لنسر بأسلوب قريب من الطبيعة يمسك بمنقاره عنصراً نباتياً.

(٤٦) رسم لنسر بأسلوب قريب من الطبيعة يمسك بمنقاره عنصراً نباتياً يختلف عن سابقه.

(٤٧) رسم لديك رومي يمسك بمنقاره عنصراً نباتياً.

(٤٨) رسم لطاووس بشكل مواجهة.

(٤٩) مجموعة رسوم منها رسم لطاووس بشكل جانبي.

(٥٠) رسم لأسد يصارع ثعباناً.

(٥١) رسم لنسر يمسك أرنباً.

(٥٢) رسم لنسر يضغط بمخالبه على حيوانين ضمن مجموعة من الرسوم الأخرى.

(٥٣) رسم لنسر يقنص ديكاً هندياً.

(٥٤) رسم لأسد مرسوم بطريقة مواجهة.

(٥٥) رسم لأسد مرسوم بطريقة مواجهة.

(٥٦) رسم لأسدين لهما رأس واحدة.

(٥٧) صورة نصفية لسيدة.

(٥٨) صورة لرجل يرفع الكأس بيساره و يقربه إلى فمه.

(٥٩) صورة لرجل يرفع الكأس بيساره و يقربه إلى فمه.

(٦٠) صورة لرجل يحمل بيديه كأسين على هيئة احتفالية.

(٦١) صورة لرجل يجلس على مقعد على الطريقة الأوربية.
(٦٢) رسم لرجل يرفع جرة و يفرغ ما فيها من ماء في دورق.
(٦٣) صورة تبين عازفين يجلسان حول نافورة تصب مياهها من رأس أسد وتتدرج مياهها إلى أن تنتهي إلى فسقية.
(٦٤) رسوم لسيدات يطللن من نوافذ.
(٦٥) صورة لسيدة داخل هودج يحمله فيل، وجلس السائق على رقبة الفيل.
(٦٦) صورة لفارسين يتبارزان.
(٦٧) صورة لدب واقف يضع رجليه الأماميتين على حصان يركبه فارس يقاوم الدب.
(٦٨) صورة تبين رقصة الطرحة.
(٦٩) صورة لراقصتين من سامرا.
(٧٠) صورة تبين رقصة الدورق.
(٧١) صورة تمثل فارساً يمسك باحدى يديه صقراً.
(٧٢) صورة لرجل يحمل على كتفيه عنزه أو غزالة.
(٧٣) صورة لرجل يحمل طاووساً بين يديه.
(٧٤) صورة لرجل يحمل برميلاً على رأسه.
(٧٥) صورة لامرأتين يمثل الجزء الأسفل لكل منهما ذيل سمكة ملوى.
(٧٦) صورة لعصفور له رأس امرأة، وصورة أخرى لحيوان له أربع أرجل ورأس صقر وجناحان زخرفيان.
(٧٧) صورة لفارس يطعن التنينين بحربة طويلة.
(٧٨) صورة لفارس يطعن التنينين بحربة طويلة.
(٧٩) صورة لرجل يضغط على رقبتي أسدين مواجهين له.
(٨٠) صورة تمثل زخرفة الملابس بالوحدات الهندسية (إيران القرن ٥ هـ/١١م).
(٨١) صورة تبين رسم للستائر المفتوحة والمعلقة على جانبي الشكل الرئيسي.
(٨٢) رسم يبين نخلة أو شجرة تمثل شجرة الحياة الساسانية في وسط موضوع الصورة لخلق التماثل.

(٨٣) صورة تمثل زخرفة الثياب بواسطة الأشكال الهندسية.
(٨٤) صورة تمثل نوعاً من الثياب يلبسه الرجال والنساء على السواء.
(٨٥) صورة لامرأتين تلبسان قميصاً يفيض حتى القدمين وتحته السروال الضيق.
(٨٦) رسوم حيوانية تبين نجاح الفنان العظيم في التعبير عن الحركة والحيوية.
(٨٧) منسوجة من الحرير من صقلية — محفوظة حالياً بمتحف فكتوريا والبرت بلندن.
(٨٨) رسم لعصفورين رسم جناحاهما على شكل عقد.
(٨٩) صورة لطاوسين قسمت أجنحتهما زخرفياً بأشرطة.
(٩٠) صورة لطاووس زخرف جناحاه عن طريق التقسيم بالأشرطة الزخرفية.
(٩١) منسوجة من الحرير من صقلية بها الزخرفة تتكون من منظر نسرين خرافيين (متحف برلين).
(٩٢) منظر لأسدين متواجهين يلفتان رأسيهما.
(٩٣) صورتان خرافيتان إحداهما لحيوان له رأس طائر وذيل سمكة والأخرى لحيوانين مجنحين لهما رأس طائر.
(٩٤) منسوجة من الحرير ليست كاملة والذي لدينا منها يشتمل على نصف دائرة محاطة بشريطين بأحدهما كتابة لاتينية (متحف هانوفر بالمانيا).
(٩٥) منسوجة من الحرير من كفن الامبراطور هنري السادس المتوفى سنة ١١٩٧م (متحف بالرمو).
(٩٦) منسوجة من الحرير من صقلية بها منظر لنسور خرافية محفوظة في Siegburg بألمانيا.
(٩٧) منسوجة من الحرير قوام زخرفتها مناطق دائرية محاطة بإطار زخارف نباتية وتحاكي كتابة كوفية (محفوظة في Sens بفرنسا).
(٩٨) منسوجة من الحرير زخارفها مناطق دائرية كبيرة متصلة ببعضها بواسطة دوائر صغيرة (داخل الدوائر الكبيرة أشكال خرافية).
(٩٩) منسوجة من الحرير زخارفها طيور وحيوانات متقابلة ومتدابرة (متحف الفنون ببرلين).

(١٠٠) منسوجة من الحرير زخارفها أشكال خرافية إلى جانب الديكة الرومية (محفوظة في Vich بإسبانيا).
(١٠١) رسم لحصان سلجوقي على صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري (القرن ٥ هـ/١١م).
(١٠٢) منسوجة من الحرير بها زخرفة من طواويس متقابلة ومتدابرة رسمت جميعها بشكل جانبي متحف Utrecht بهولندا).
(١٠٣) صندوق كبير من الخشب المطعم بالعاج محفوظ في مكان ملحق بالكابلا بلاتينا.
(١٠٤) صندوق من العاج زخرفت قاعدته بواسطة منطقة مستطيلة داخلها أربع دوائر (محفوظ بمتحف برلين).
(١٠٥) أ، ب قطعتان من أبواق عاجية (متحف مترو بوليتان).
(١٠٦) مقلمة من العاج على شكل اسطواني عليه زخرفة من أربع مناظر (متحف المترو بوليتان).
(١٠٧) مجموعة من المناظر منها رسم لرجل عاري الرأس.
(١٠٨) أ، ب، جـ بوق من العاج عليه زخارف من ثلاث مناطق رئيسية بها رسوم داخل دوائر كبيرة (متخف المترو بوليتان).

(١٠٩) علبة من العاج محفوظة بمتحف المترو بوليتان.
(١١٠) حشوات عاجية محفوظة بمتحف بارجلو بفلورنسا.
(١١١) صندوق من العاج مكون من قاعدة وغطاء والغطاء جمالوني الشكل (متحف القيصر فريدريك ببرلين).
(١١٢) علبة من العاج إسطوانية الشكل يعلوها غطاء عليها زخرفة من فرع نباتي مورق (متحف القيصر فردريك ببرلين).
(١١٣) صندوق من العاج قاعدته مستطيلة وعليه زخرفة من شريطين أساسيين محفوظ بكاتدرائية Wurzburg بألمانيا.
(١١٤) صندوق من الخشب المطعم بالعاج محفوظ بكاتدرائية طرطوشة باسبانيا.

(١١٥) علبه من العاج من إحدى المجموعات الخاصة بباريس بها زخرفة عبارة عن شريط يدور حول الجزء العلوي من العلبة.

(١١٦) حمام ترجع نسبته إلى العصر النورمندي بصقلية.

(١١٧) نقوش كوفية وزخارف إسلامية على الحمام (١١٦ لوحة).

(١١٨) نقوش كوفية وزخارف إسلامية على الحمام (لوحة ١١٦).

(١١٩) نقش كوفي على أحد الأعمدة بمكتبة مدينة Trapani بصقلية داخل إطار به زخرفة نباتية.

(١٢٠) نقش كوفي على أحد الأعمدة بمكتبة مدينة Trapani بصقلية داخل إطار به زخرفة مورقة.

(١٢١) زخرفة نباتية على أحد أعمدة مكتبة Trapani بصقلية وتاج العمود به زخرفة من أوراق الأكانتس.

(١٢٢) رسم يمثل صقراً ينقض على طائر لعله ديك هندي على صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة - المتعددة الألوان سلجوقي (القرن الخامس الهجري) متحف كليفلاند.

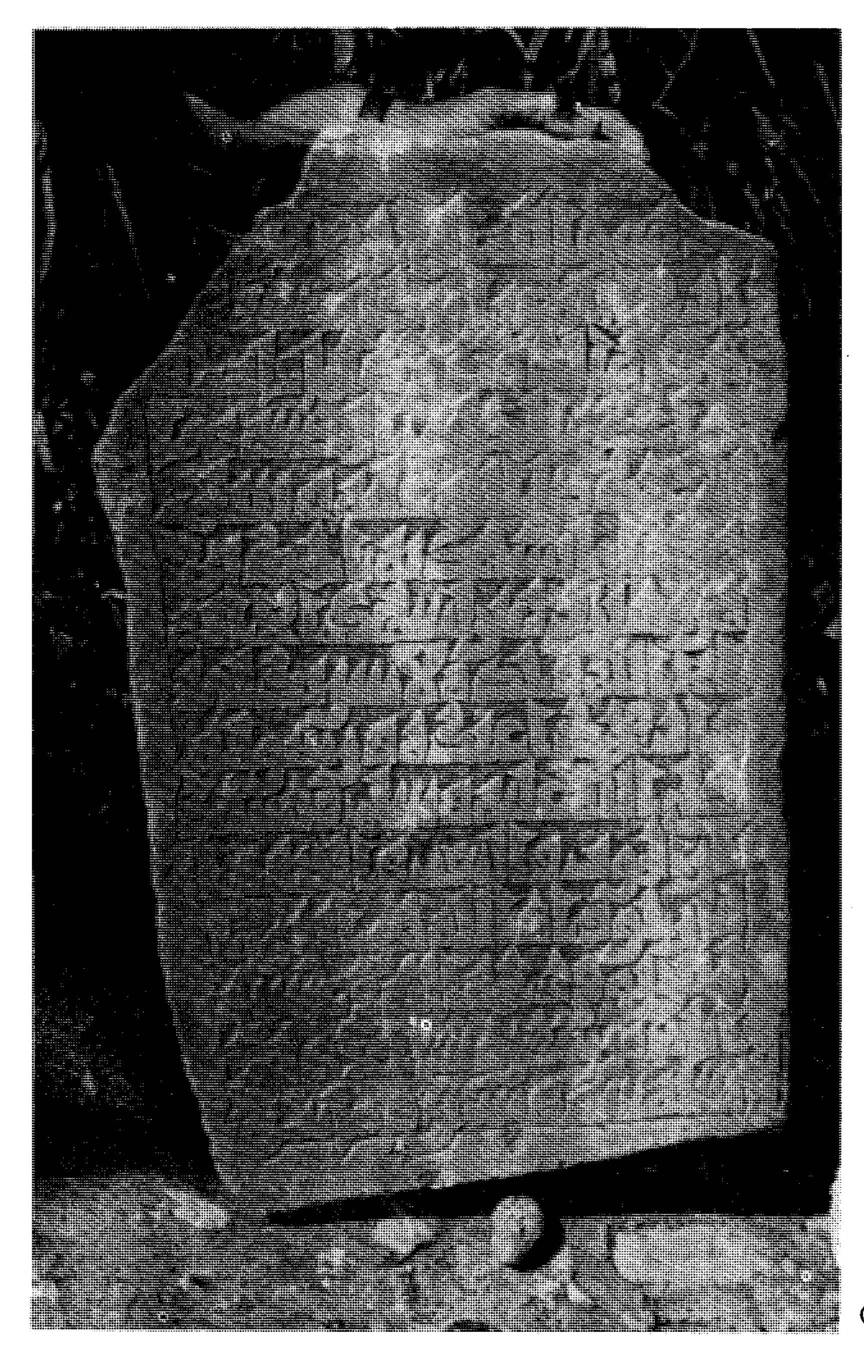
فهرس الأشكال

فهرس الخرائط



اللوحات





لوحة رقم (١)

الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة من شاهد قبر من جزيرة صقلية

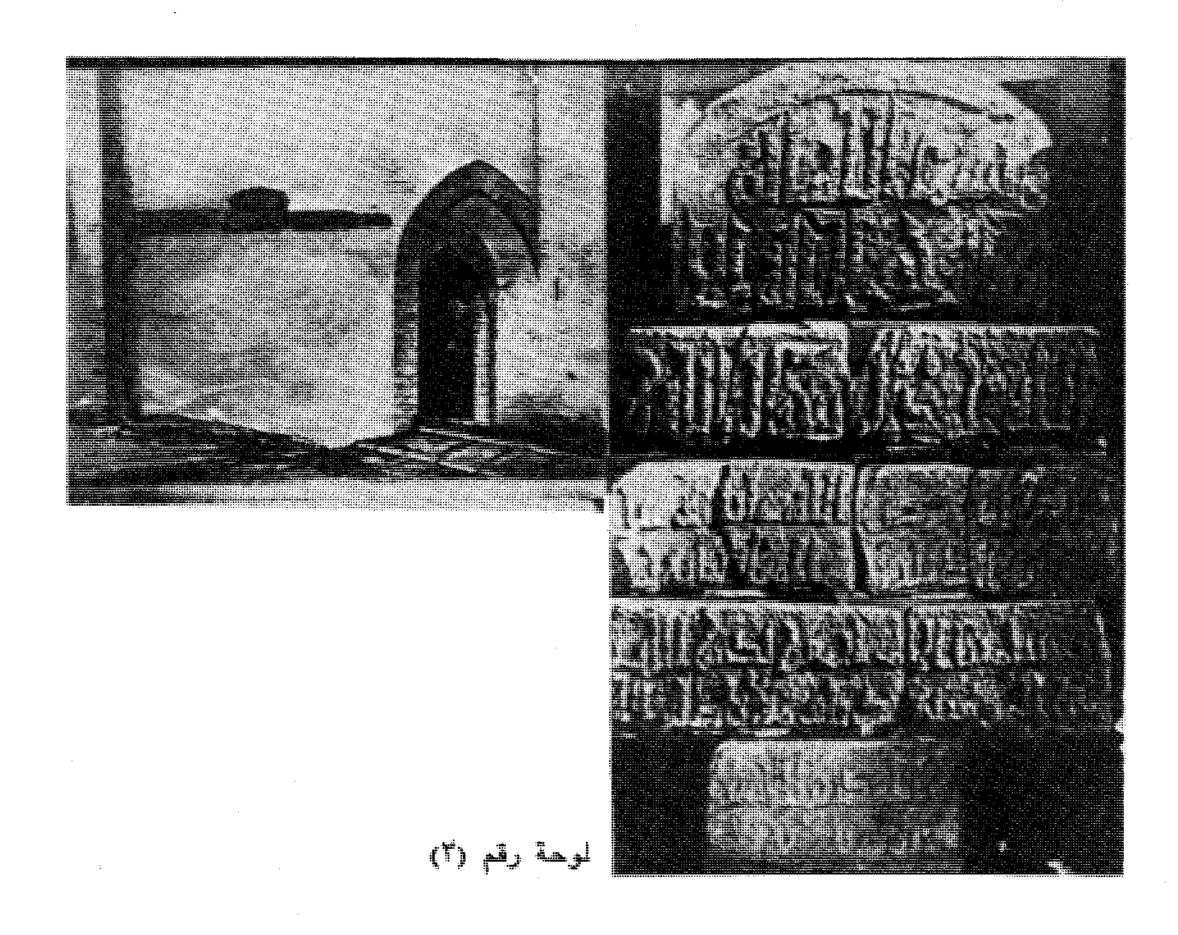
يرجع تاريخه إلى القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي.

الحروف الهجائية	الحرف المفرد	موضع الحرف من الكلمة: في أولها	في وسطها	في آخرها
ا				
ب ت ث				
ج ح خ				
د ذ				
ر ز				
س ش				
ص ض				
ط ظ				
ع غ				
ف				
ق				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

الحرف الأصلي

المتصل بالحرف الأصلي

لوحة رقم (٢)



لوحة رقم (٢)



لوحة رقم (٤)

الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة من نقش على حصن بجزيرة صقلية

يرجع تاريخه إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي).

الحروف الهجائية	الحرف المفرد	موضع الحرف من الكلمة: في أولها	في وسطها	في آخرها
ا				
ب ت ث				
ج ح خ				
د ذ				
ر ز				
س ش				
ص ض				
ط ظ				
ع غ				
ف				
ق				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

الحرف الأصلي

المتصل بالحرف الأصلي

لوحة رقم (٥)





قم (٨)

لوحة





لوحة رقم ١١١





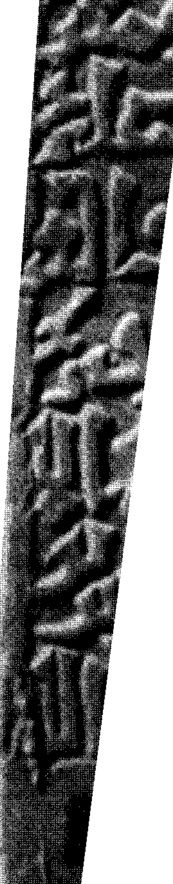
الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة من شواهد القبور بجزيرة صقلية
فى القرن الخامس من الهجرة - الحادى عشر الميلادى

الحروف الهجائية	الحرف المفرد	موضع الحرف من الكلمة		
		في أولها	في وسطها	في آخرها
ا				
ب ت ث				
ج ح خ				
د ذ				
ر ز				
س ش				
ص ض				
ط ظ				
ع غ				
ف				
ق				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ى				

الحرف الأصلي
المتصل بالحرف الأصلي

لوحة رقم (١٦)



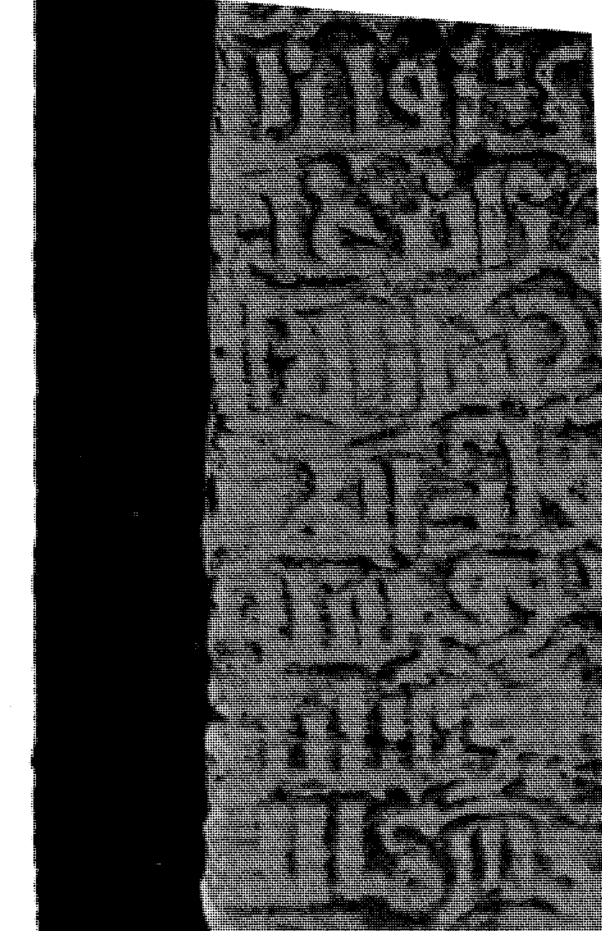




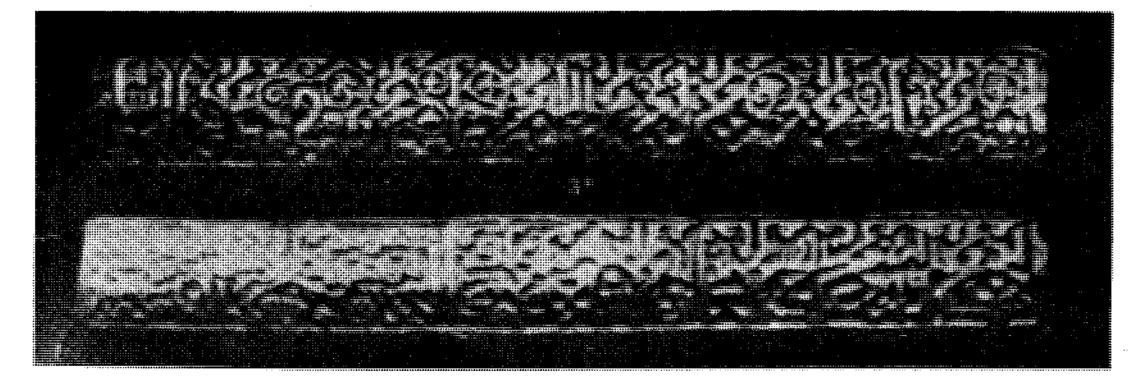


لوحة رقم (٢١)

لوحة رقم (٢٢)







لوحة رقم (٢٥)

لوحة رقم (٢٦)



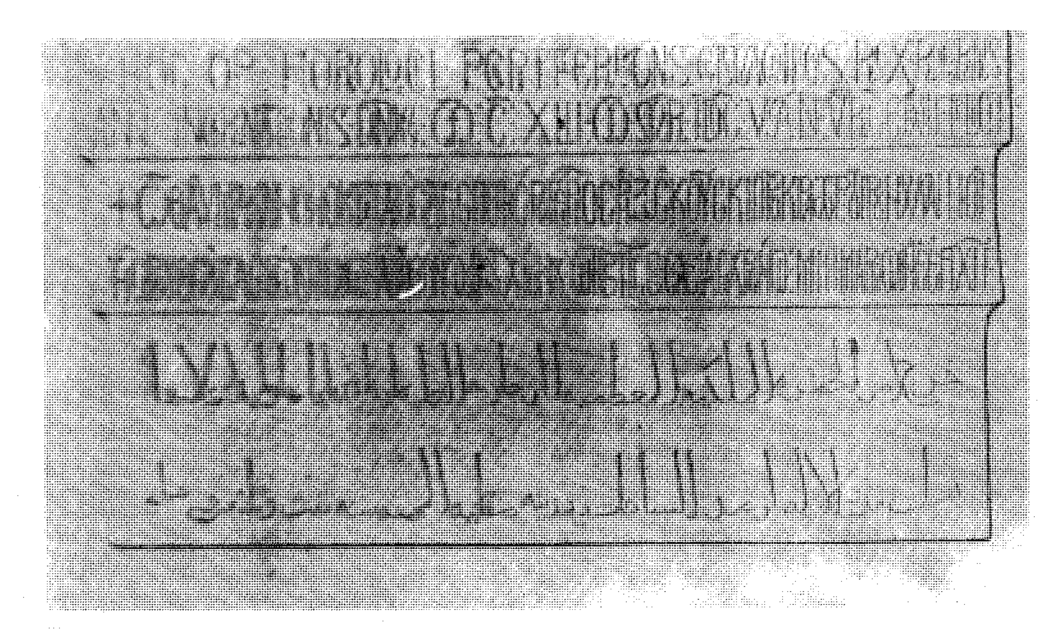
لوحة رقم (٢٧)

الحروف الهجائية العربية بالخط الكوفي مأخوذة من شواهد القبور بجزيرة صقلية
في القرن السادس الهجري = الثاني عشر الميلادي

الحروف الهجائية	الحروف المفردة	مواضع الحروف من الكلمة		
		في أولها	في وسطها	في آخرها
ا				
ب ت ث				
ج ح خ				
د ذ				
ر ز				
س ش				
ص ض				
ط ظ				
ع غ				
ف				
ق				
ك				
ل				
م				
ن				
هـ				
و				
لا				
ي				

الحرف الأصلي
نفس الحرف الأصلي

لوحة رقم (٢٨)



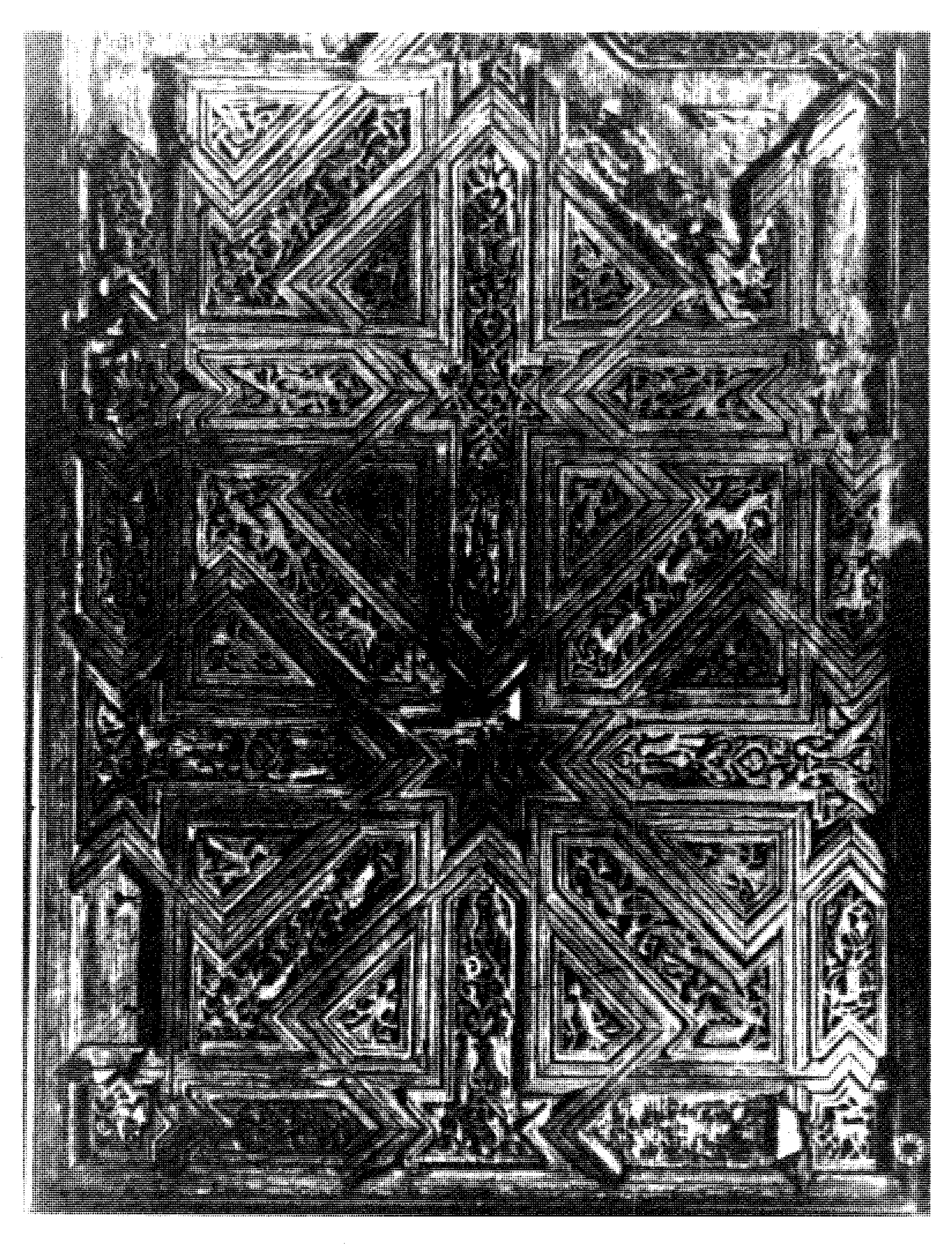
لوحة رقم (٢٩)

لوحة رقم (٣٠)

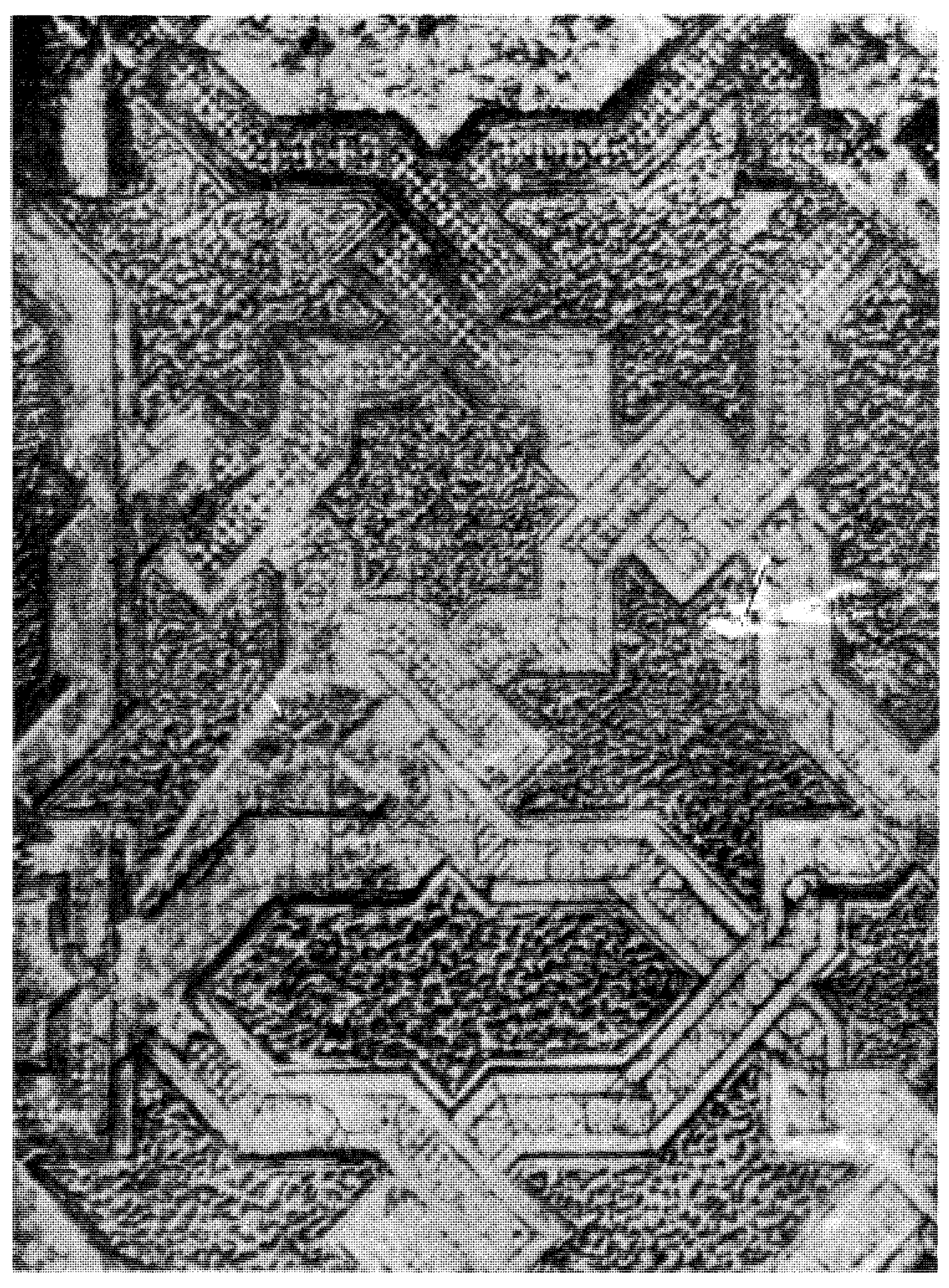




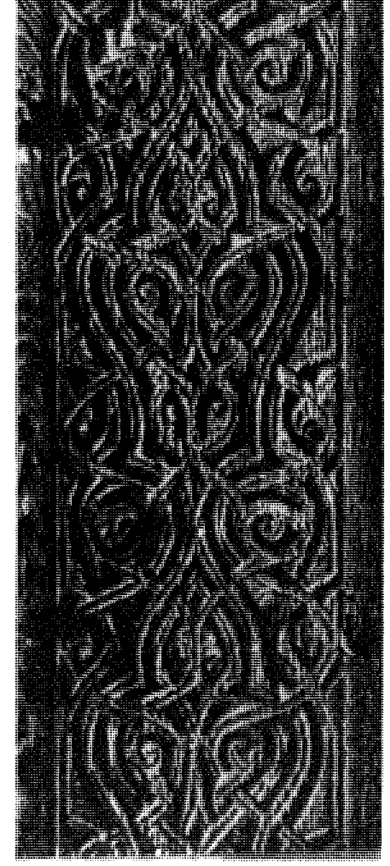
لوحة رقم (٣٢)



لوحة رقم (٣٢)

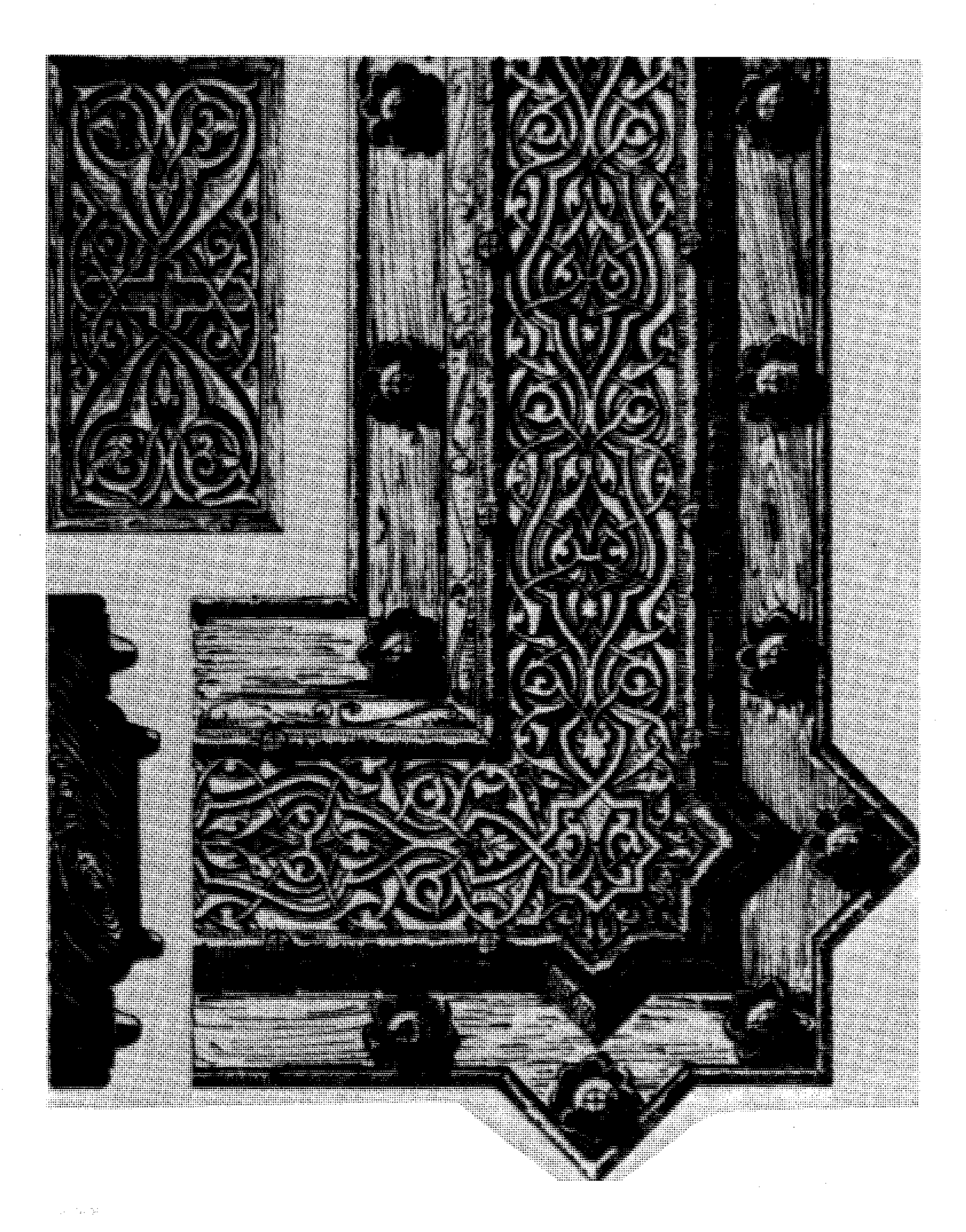


لوحة رقم (٣٤)

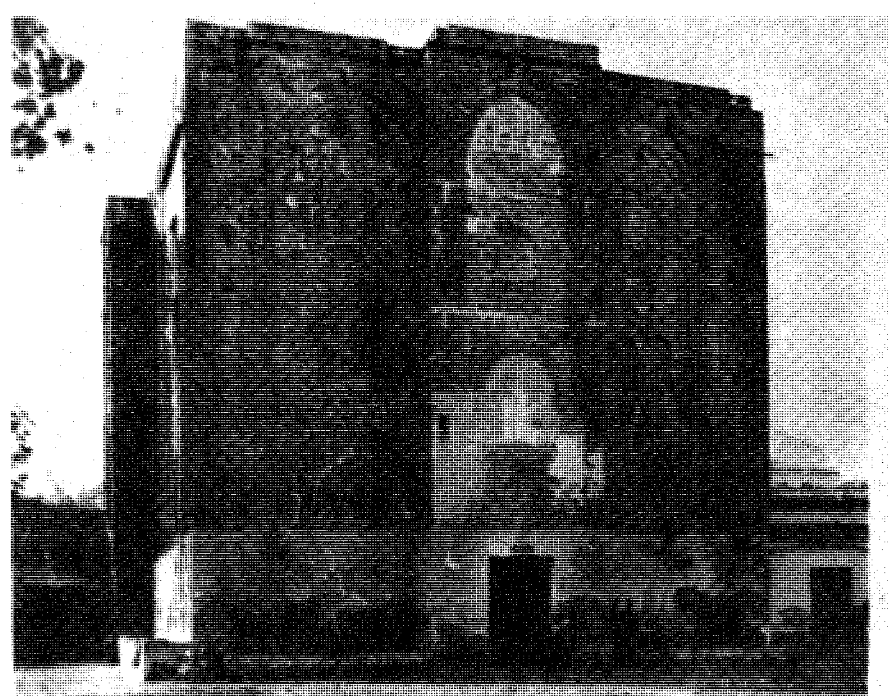


لوحة رقم (٣٥)

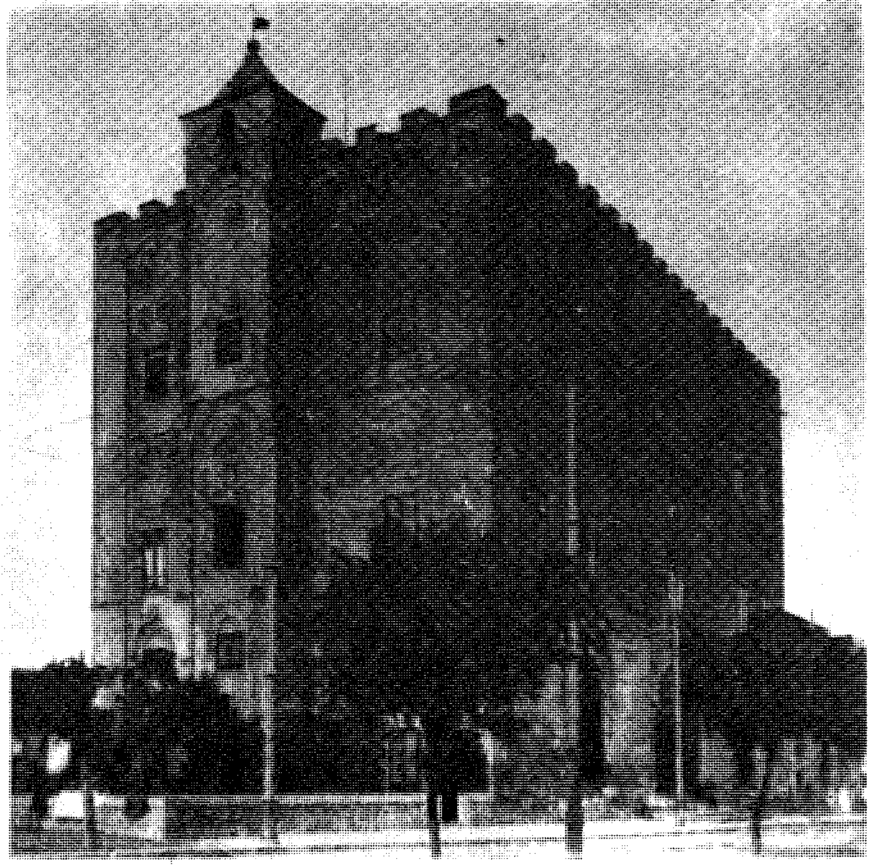
لوحة رقم (٣٦)



لوحة رقم (٣٧)



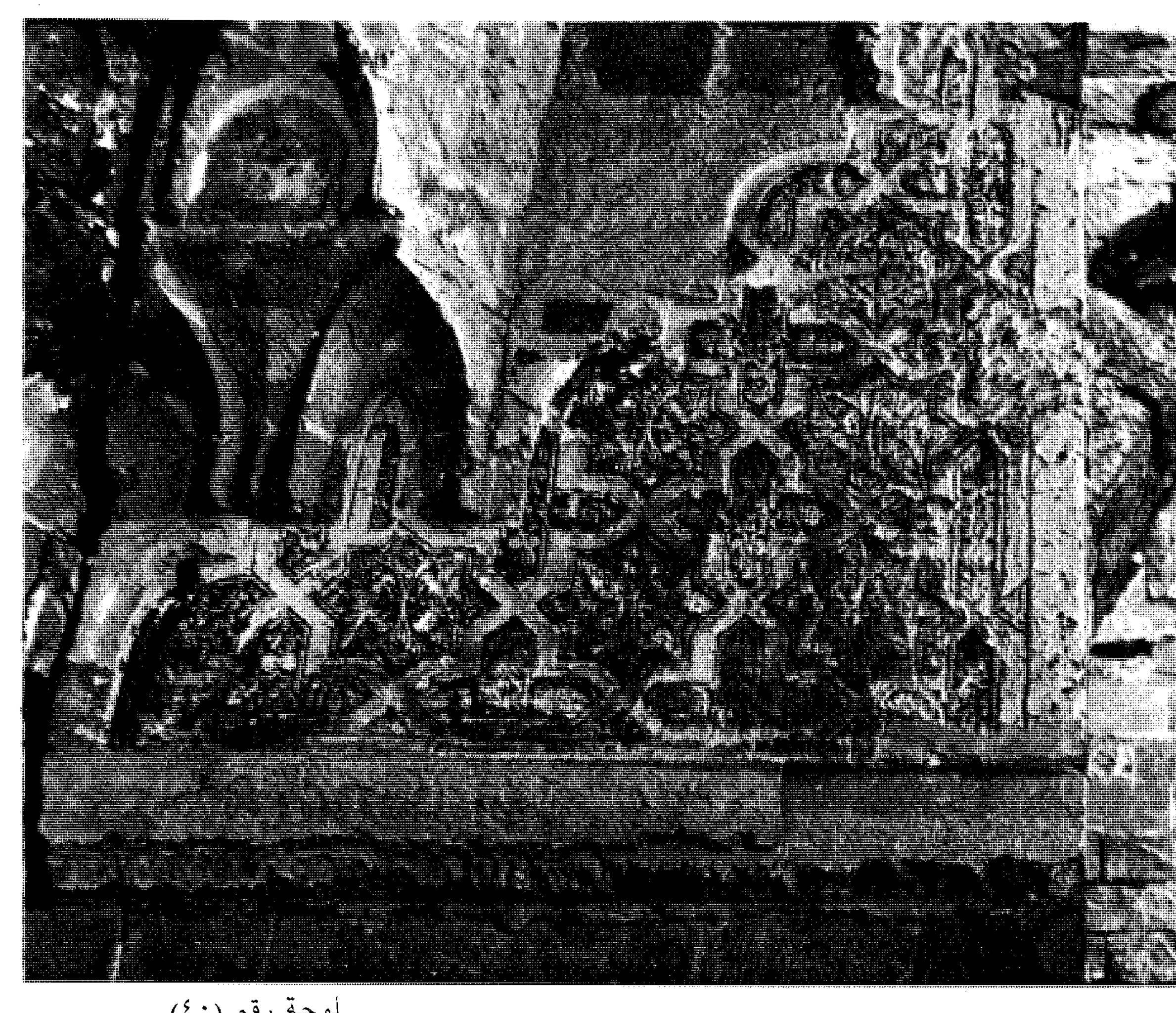
لوحة رقم (٣٨) أ



لوحة رقم (٣٨) ب



لوحة رقم (٣٩)



لوحة رقم (٤٠)

لوحة رقم (٤١)





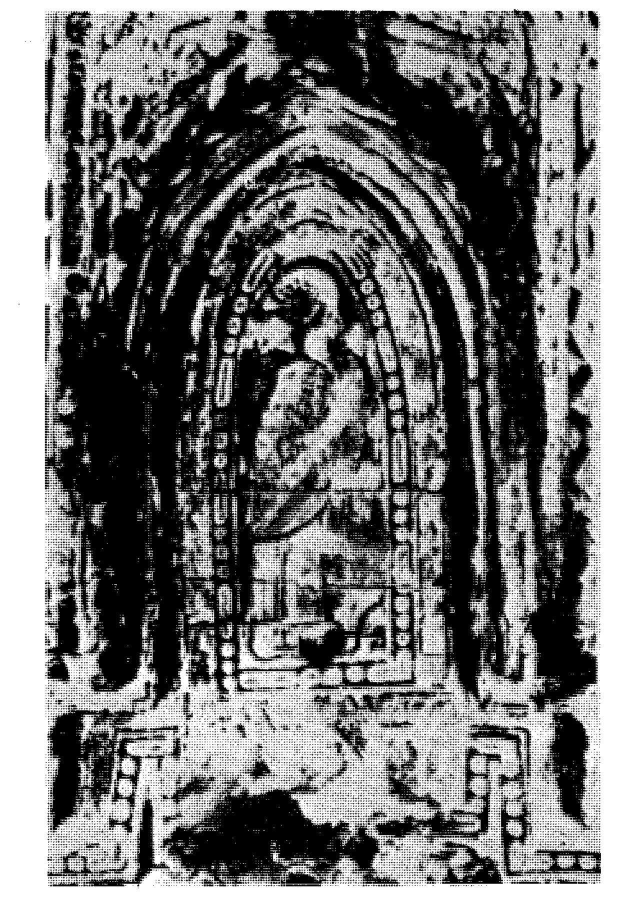
لوحة رقم (٤٢)



لوحة رقم (٤٣)



لوحة رقم (٤٤)


لوحة رقم (٤٥)

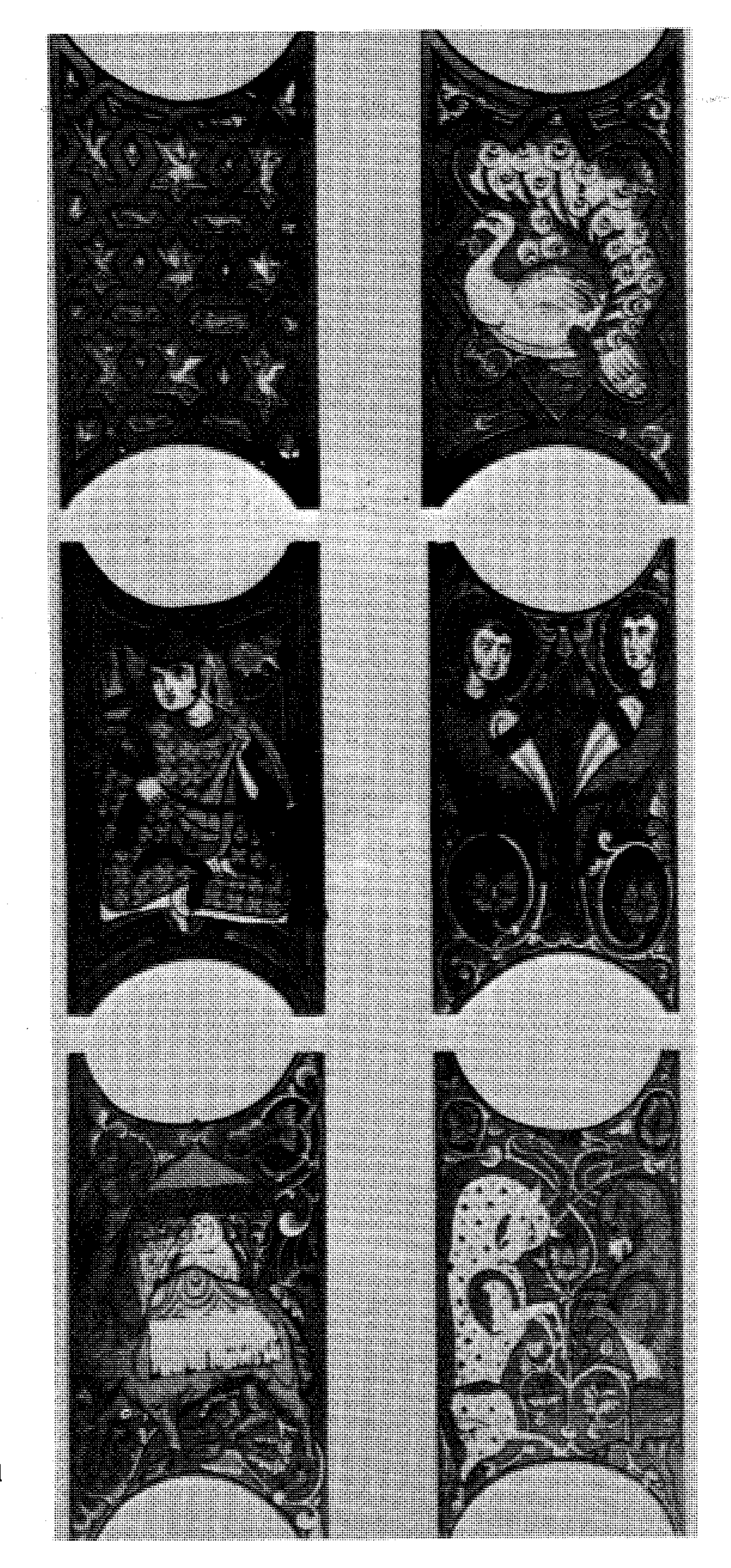

لوحة رقم (٤٦)



لوحة رقم (٤٧)



لوحة رقم (٤٨)



لوحة رقم (٤٩)

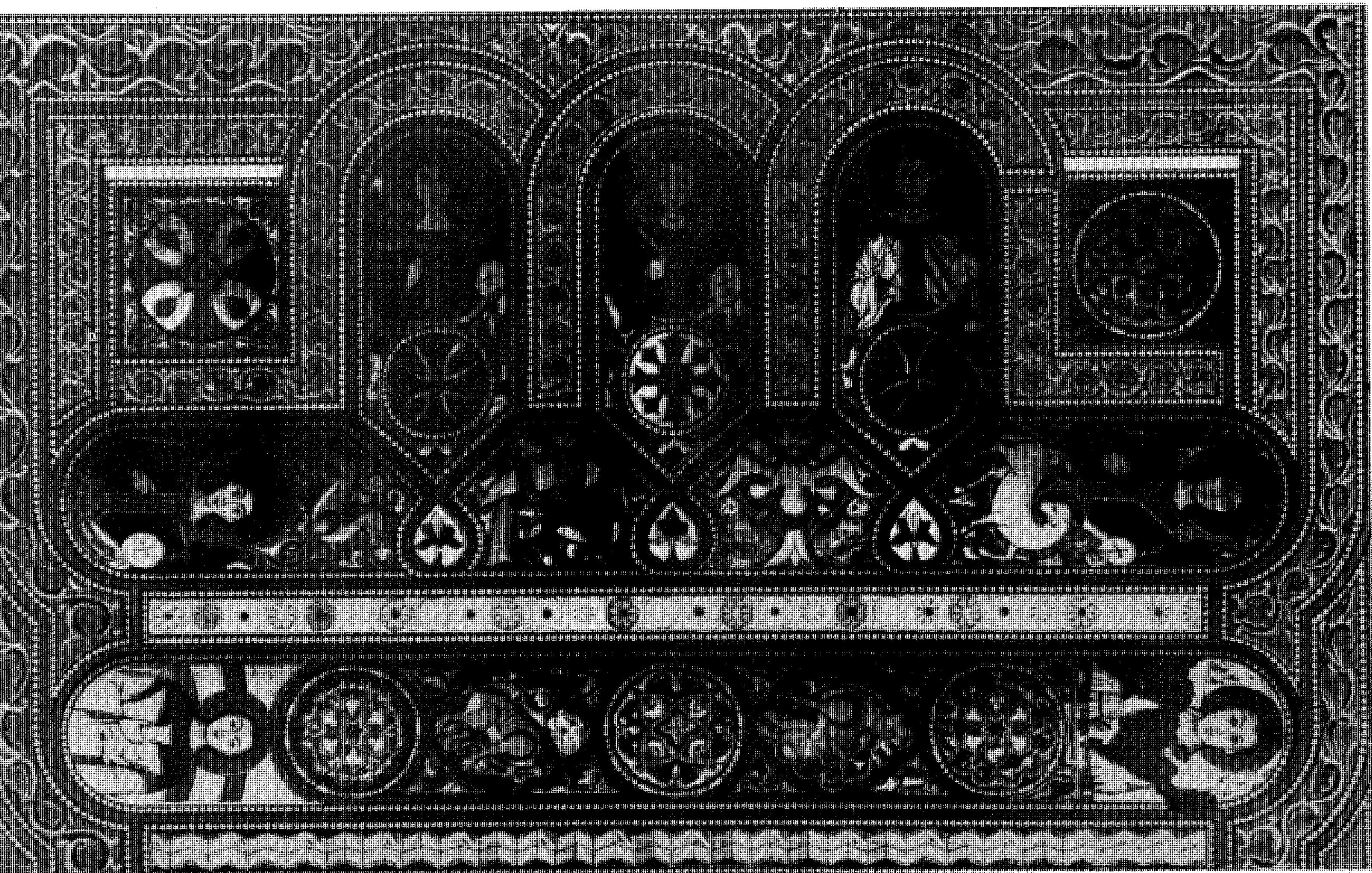


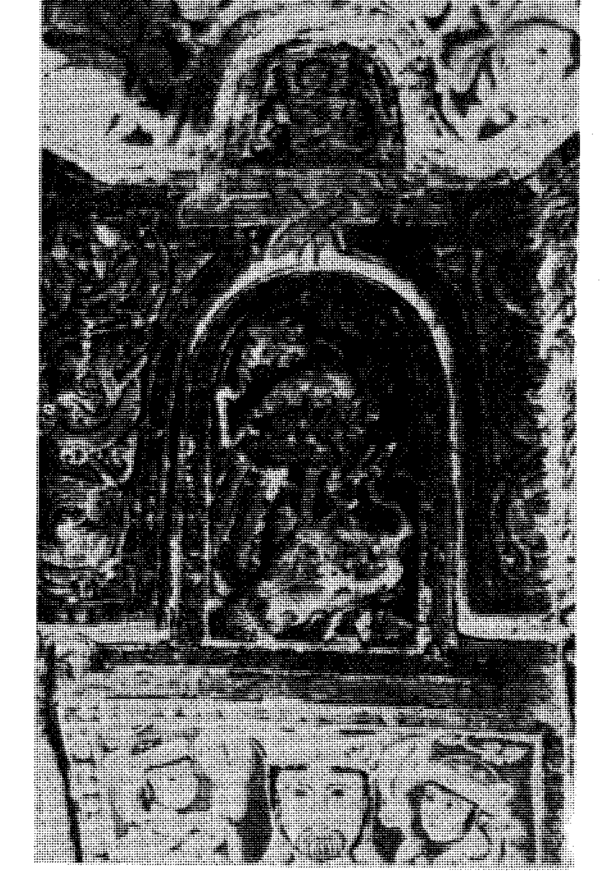
لوحة رقم (٥٠)



لوحة رقم (٥١)

لوحة رقم (٥٢)





لوحة رقم (٥٣)



لوحة رقم (٥٤)

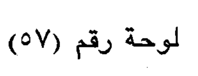


لوحة رقم (٥٥)



لوحة رقم (٥٦)



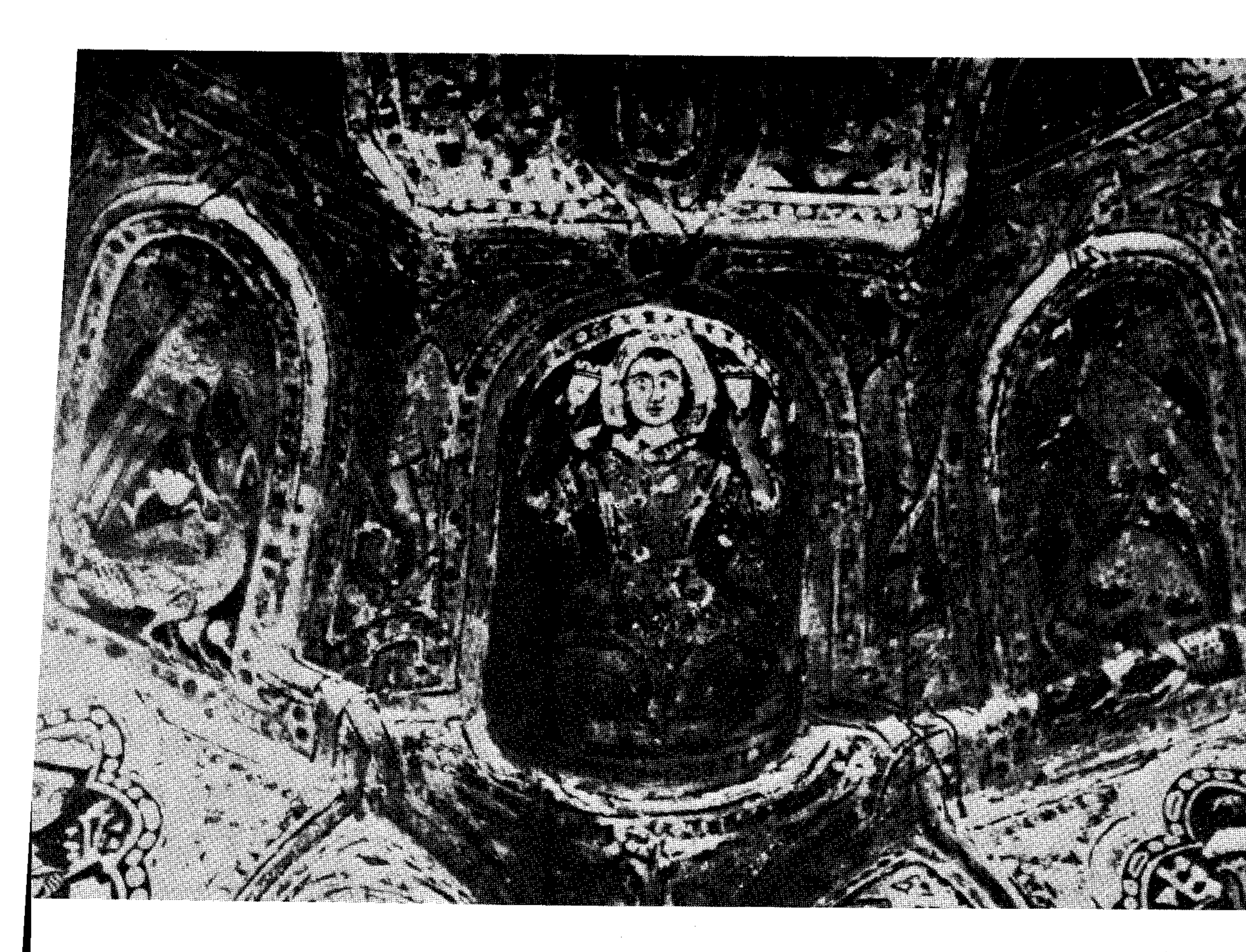


لوحة رقم (٥٧)

لوحة رقم (٥٨)



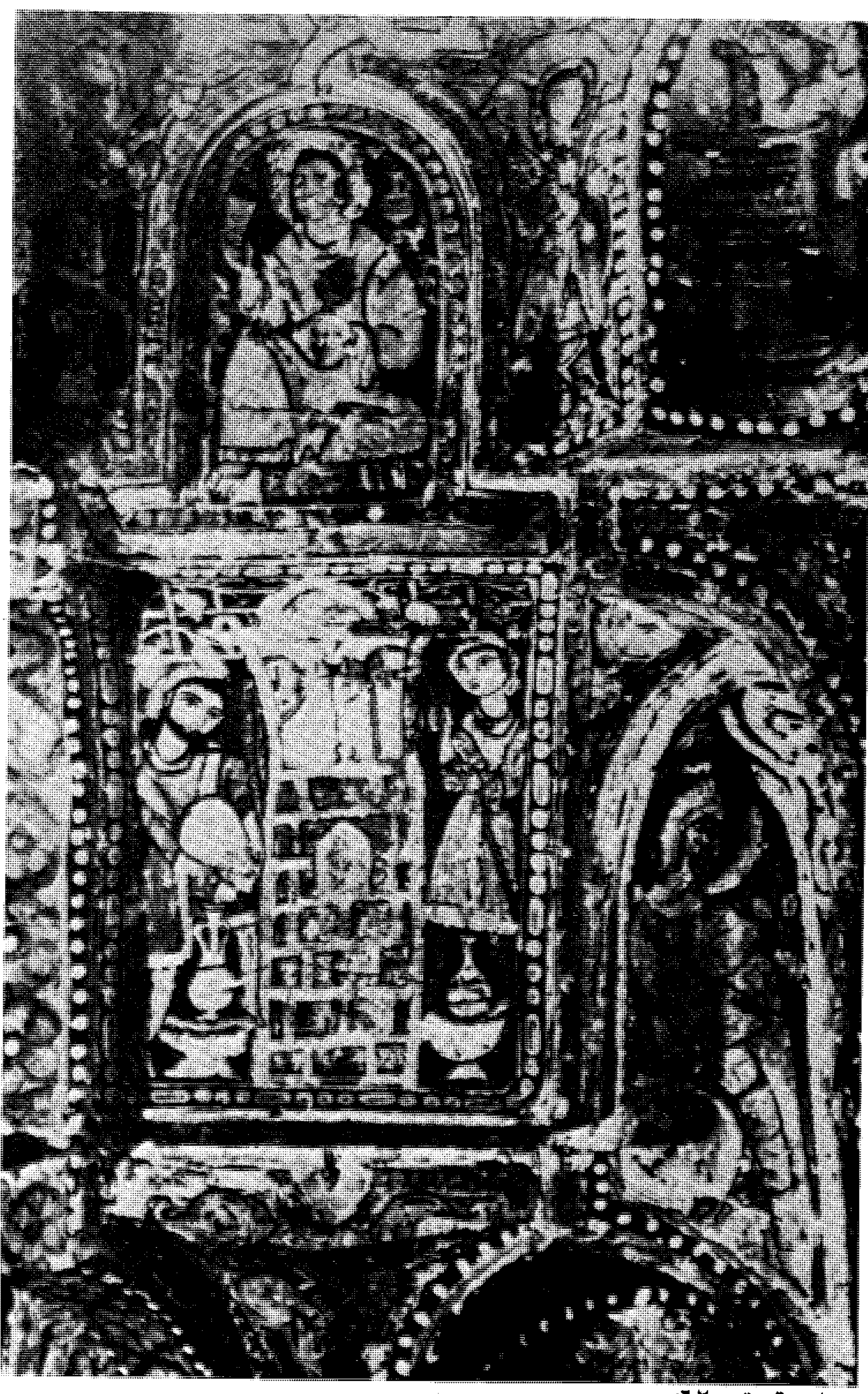
لوحة رقم (٥٩)



لوحة رقم (٦٠)



نوحة رقم (٦١)



لوحة رقم (٦٢)



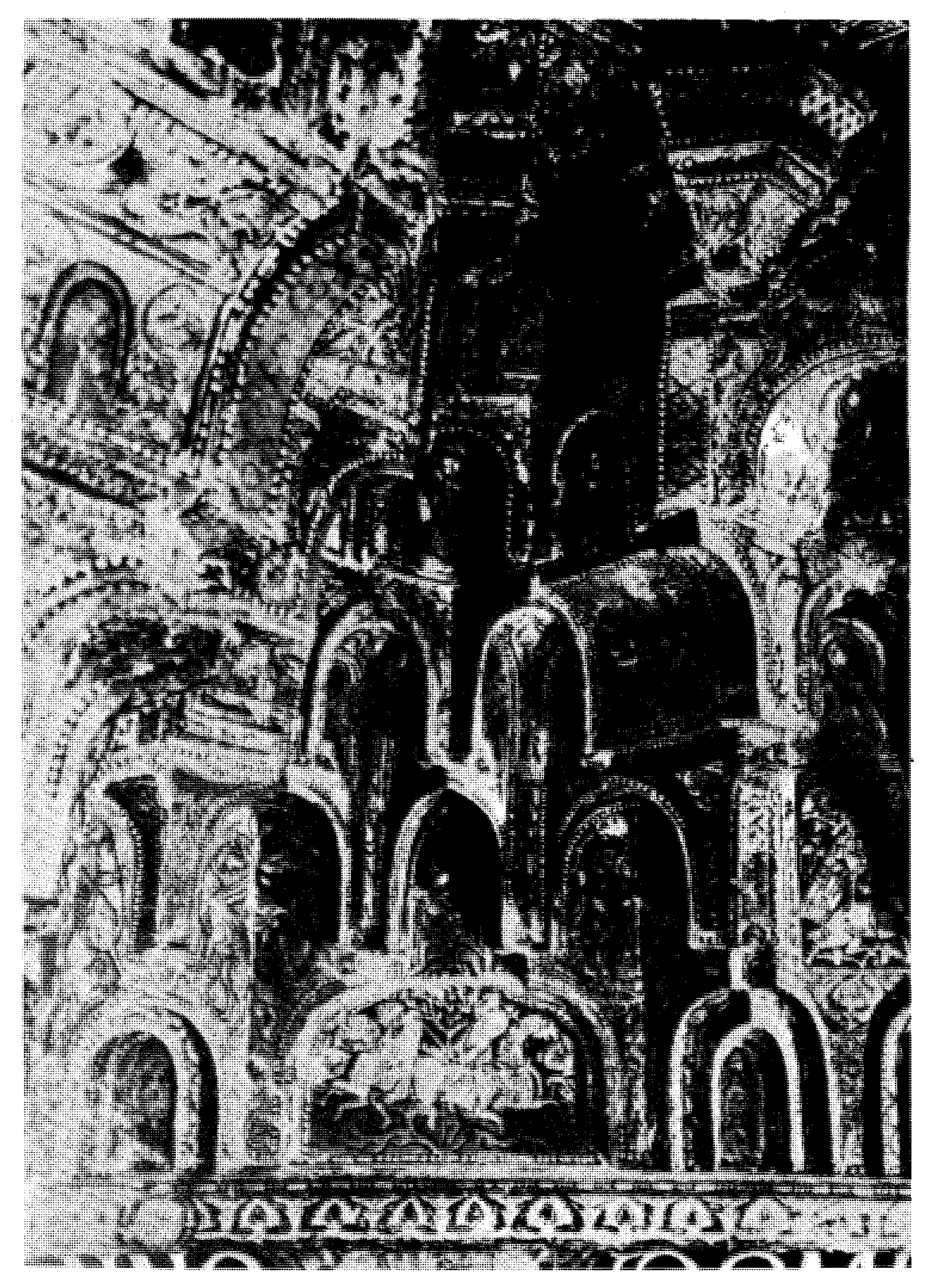
لوحة رقم (٦٣)



لوحة رقم (٦٤)



لوحة رقم (٦٥)



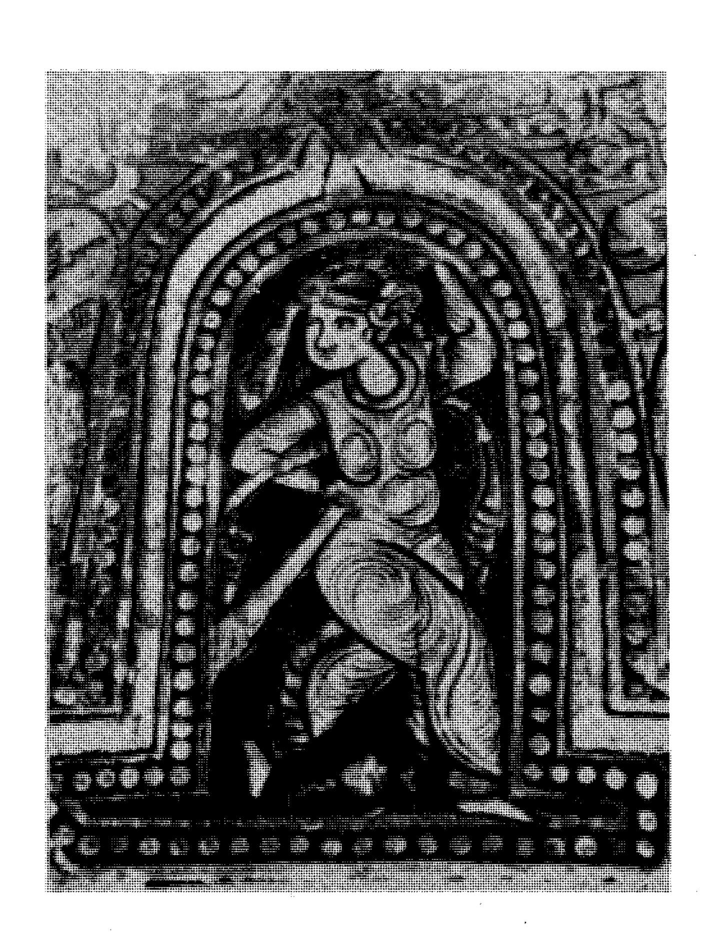
لوحة رقم (٦٦)


لوحة رقم (٦٧)

لوحة رقم (٦٨)

لوحة رقم (٦٩)



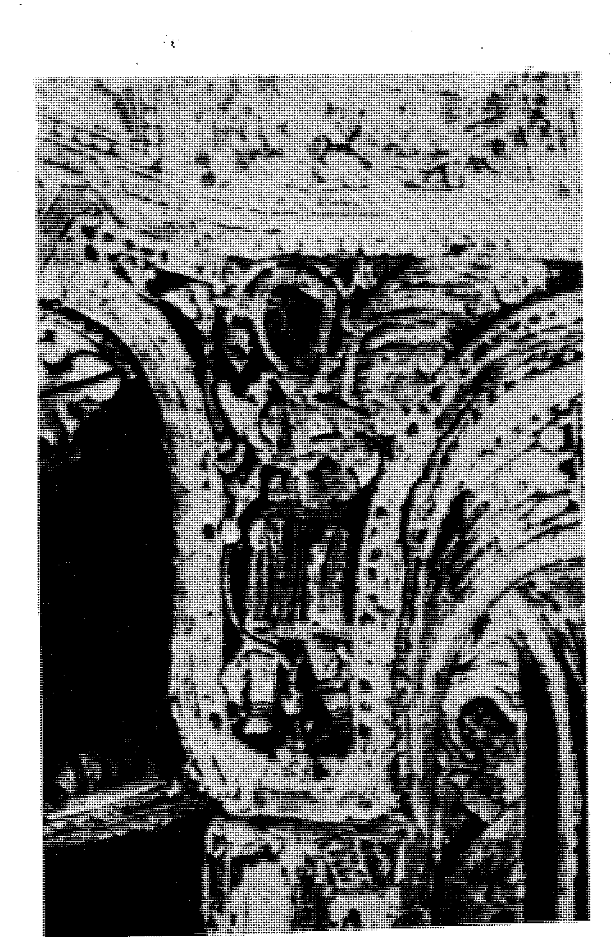


لوحة رقم (٧٠)



لوحة رقم (٧١)

لوحة رقم (٧٢)



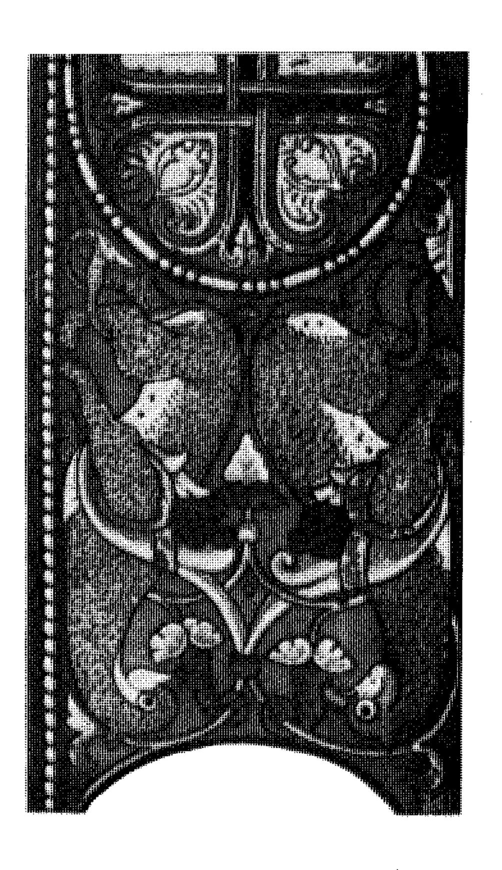
لوحة رقم (٧٣)



لوحة رقم (٧٤)



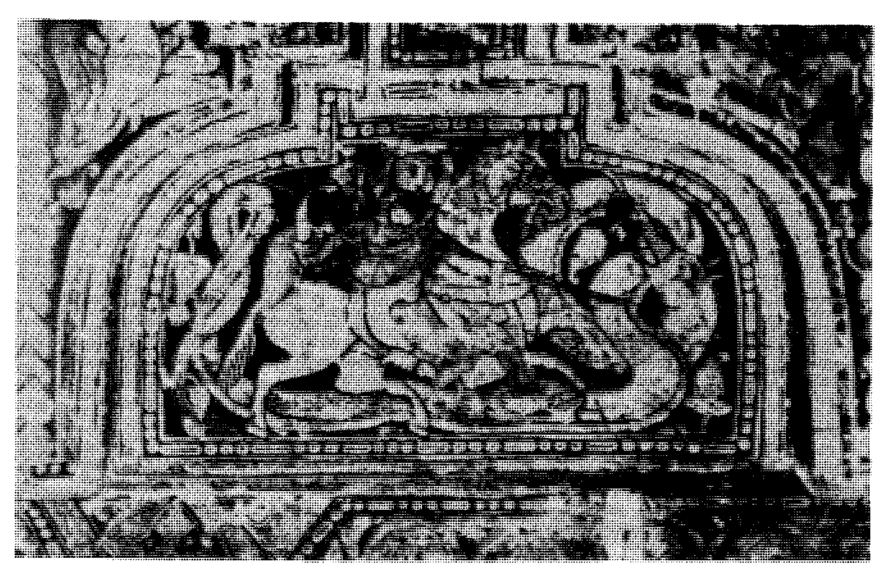
لوحة رقم (٧٥)





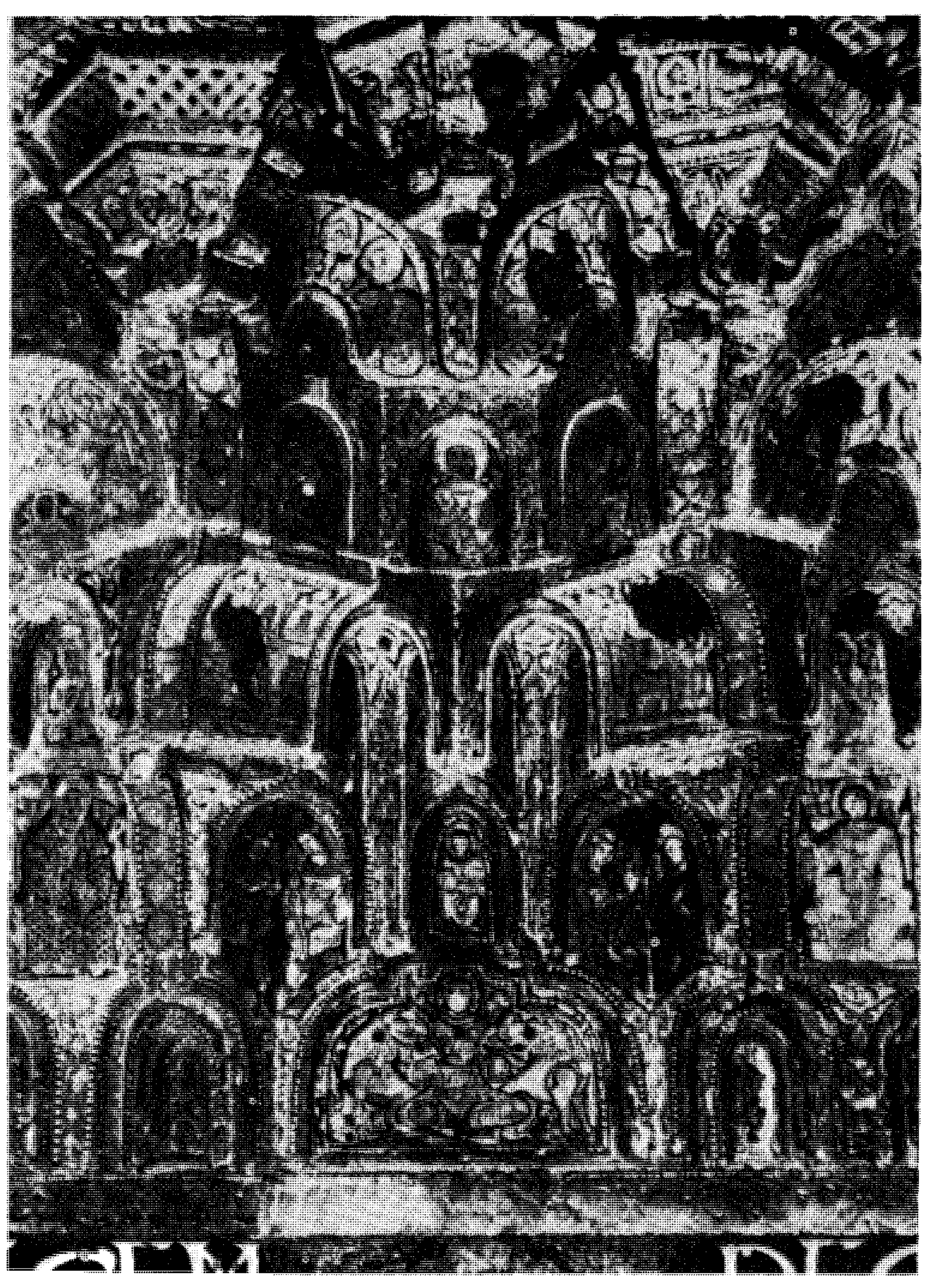


لوحة رقم (٧٦)



لوحة رقم (٧٧)

لوحة رقم (٧٨)



لوحة رقم ٧٩



لوحة رقم (٨٠)



لوحة رقم (٨١)

لوحة رقم (٨٢)



لوحة رقم (٨٤)

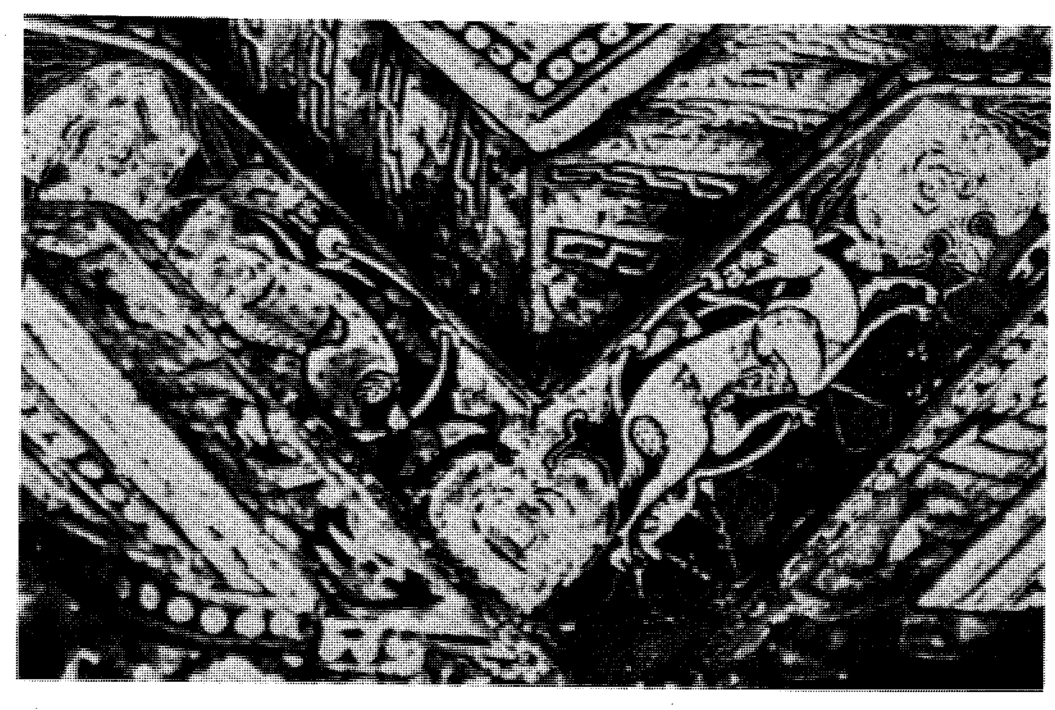


لوحة رقم (٨٣)



لوحة رقم (٨٥)

لوحة رقم (٨٦)

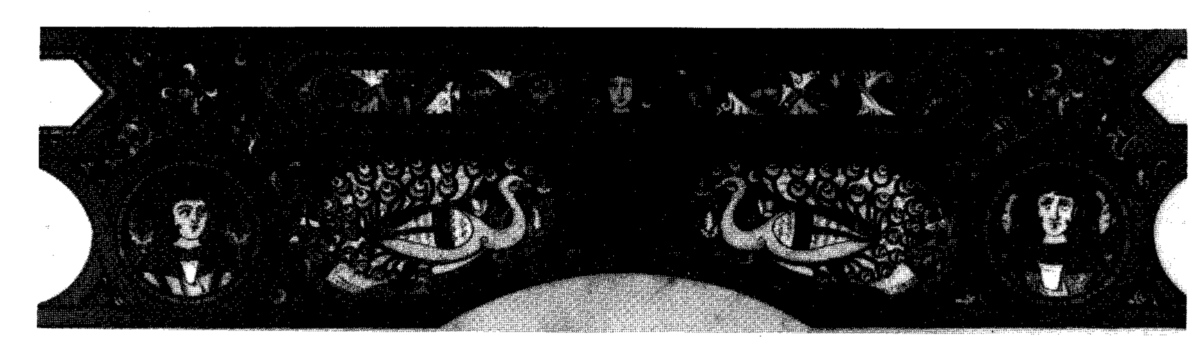




لوحة رقم (٨٧)

لوحة رقم (٨٨)

لوحة رقم (٨٩)



لوحة رقم (٩٠)

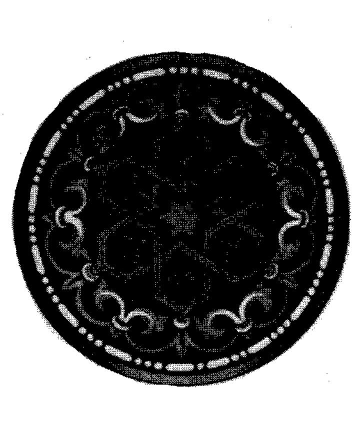


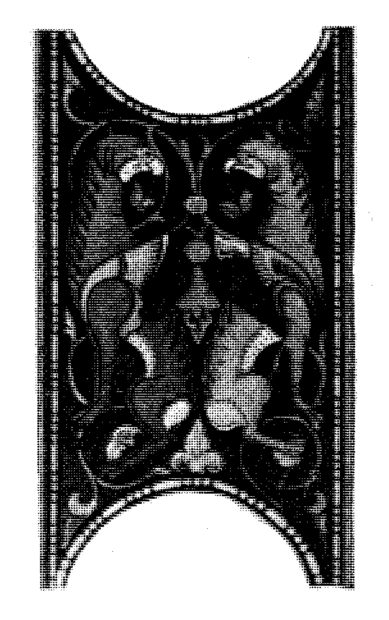
لوحة رقم (٩١)

لوحة رقم (٩٢)

لوحة رقم (٩٣)









لوحة رقم (٩٤)

لوحة رقم (٩٦)



لوحة رقم (٩٥)



لوحة رقم (٩٧)



لوحة رقم (٩٨)



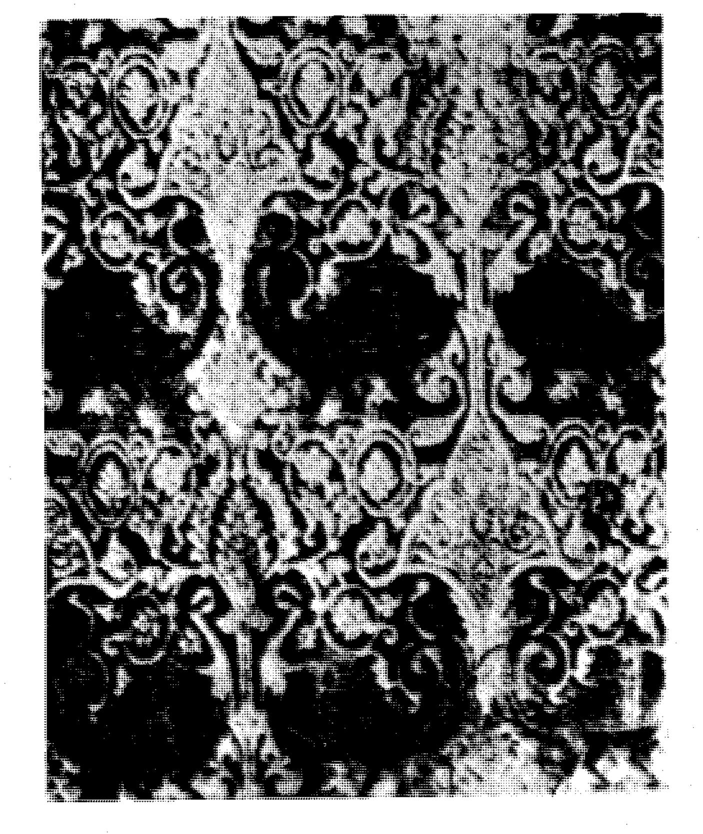
لوحة رقم (٩٩)

لوحة رقم (١٠٠)



لوحة رقم (١٠١)

لوحة رقم (١٠٢)



لوحة رقم (١٠٣)



لوحة رقم (١٠٤) أ

لوحة رقم (١٠٤)ب



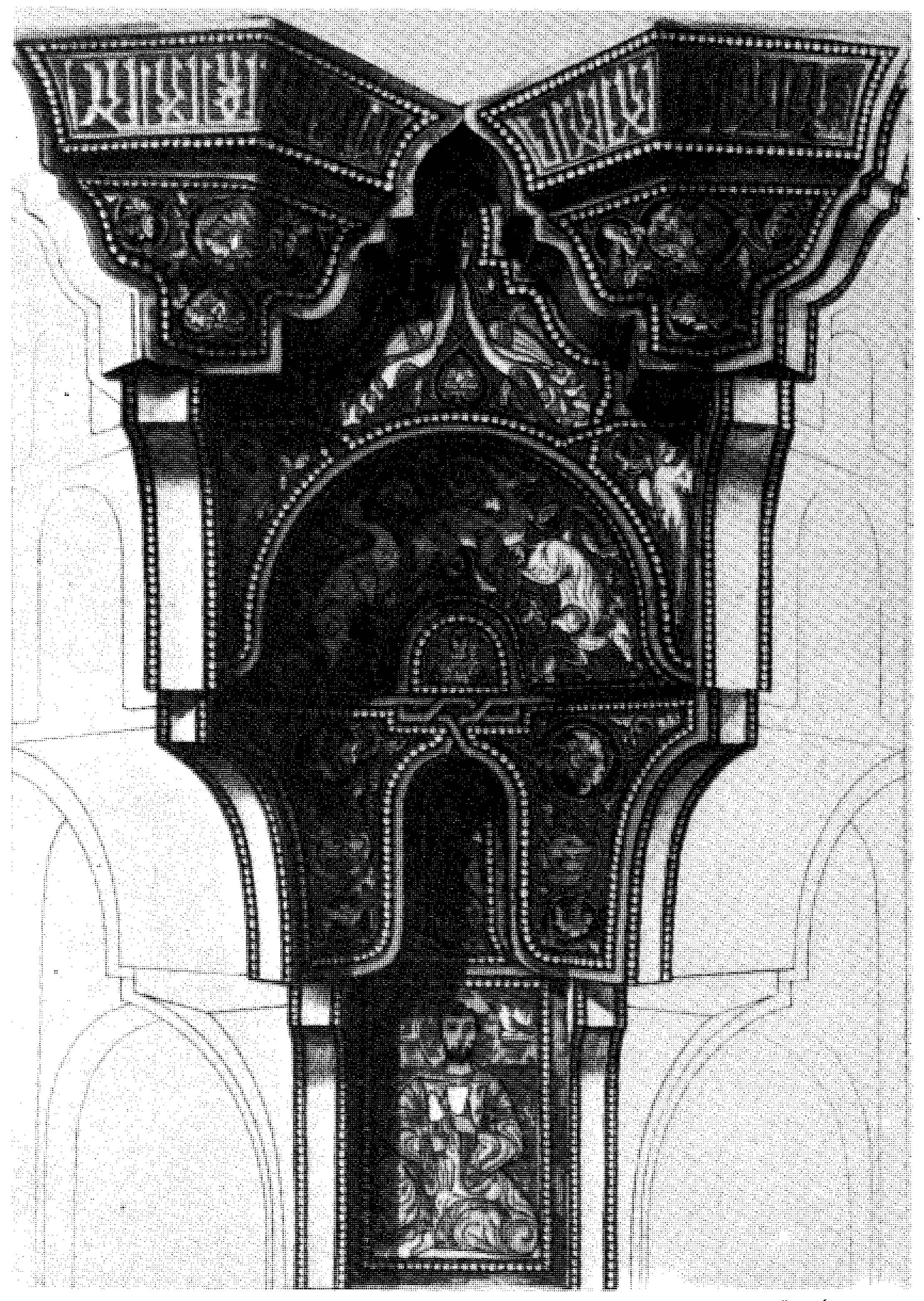
لوحة رقم (١٠٥) أ





لوحة رقم (١٠٥) ب

لوحة رقم (١٠٦)



لوحة رقم (١٠٧)

لوحة رقم (١٠٨) أ

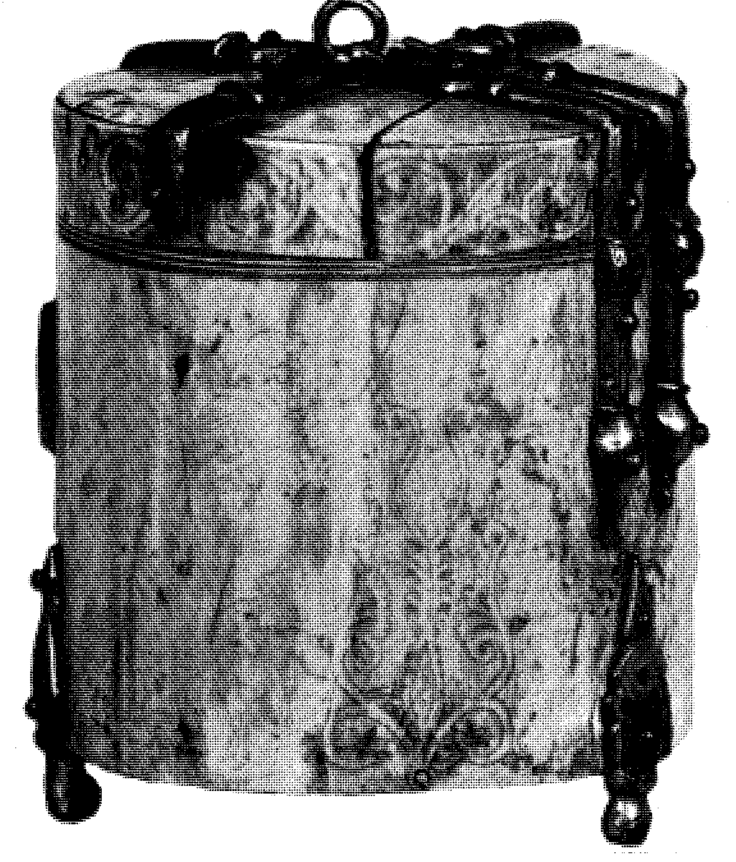




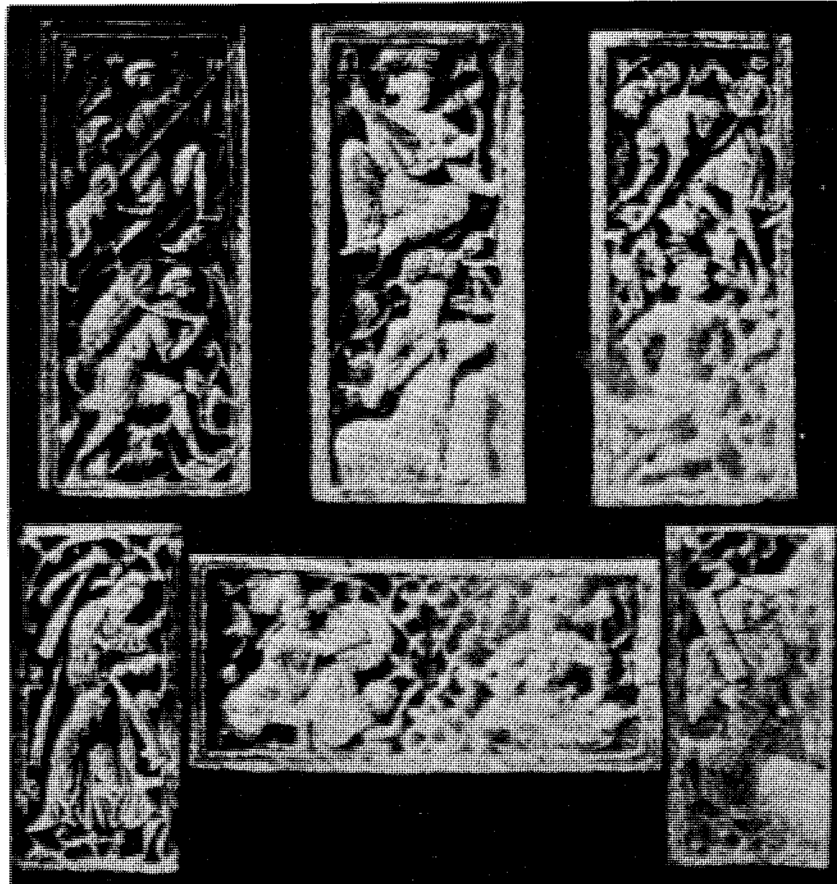
لوحة رقم (١٠٨) ب

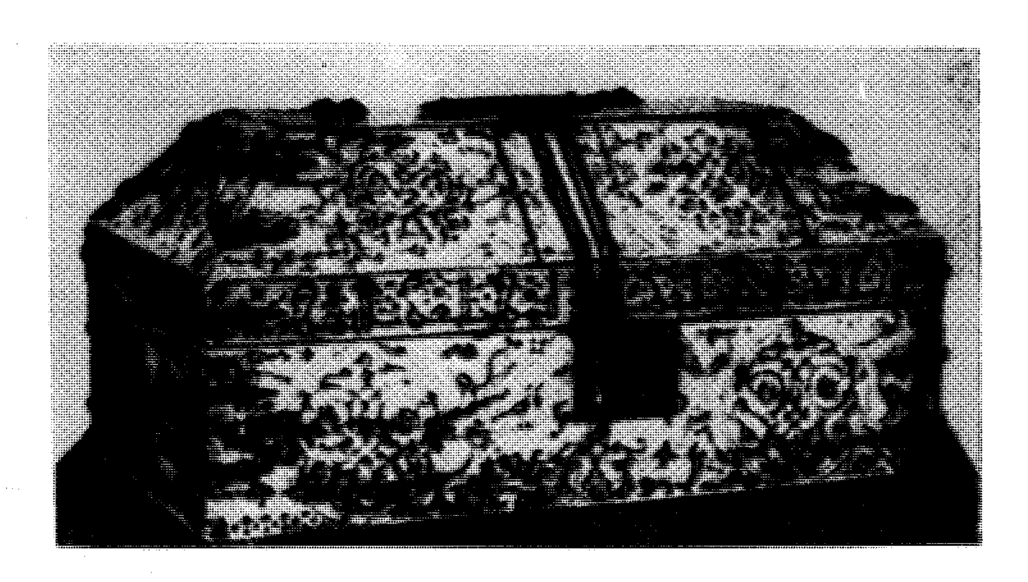
لوحة رقم (١٠٨) جـ

لوحة رقم (١٠٩)



لوحة رقم (١١٠)





لوحة رقم (١١١)

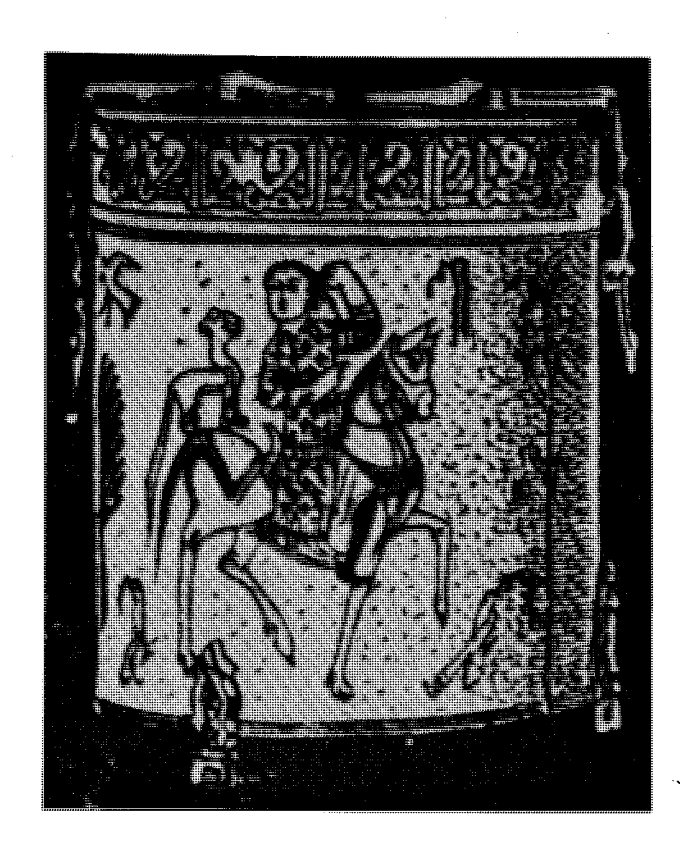


لوحة رقم (١١٢)

لوحة رقم (١١٣)

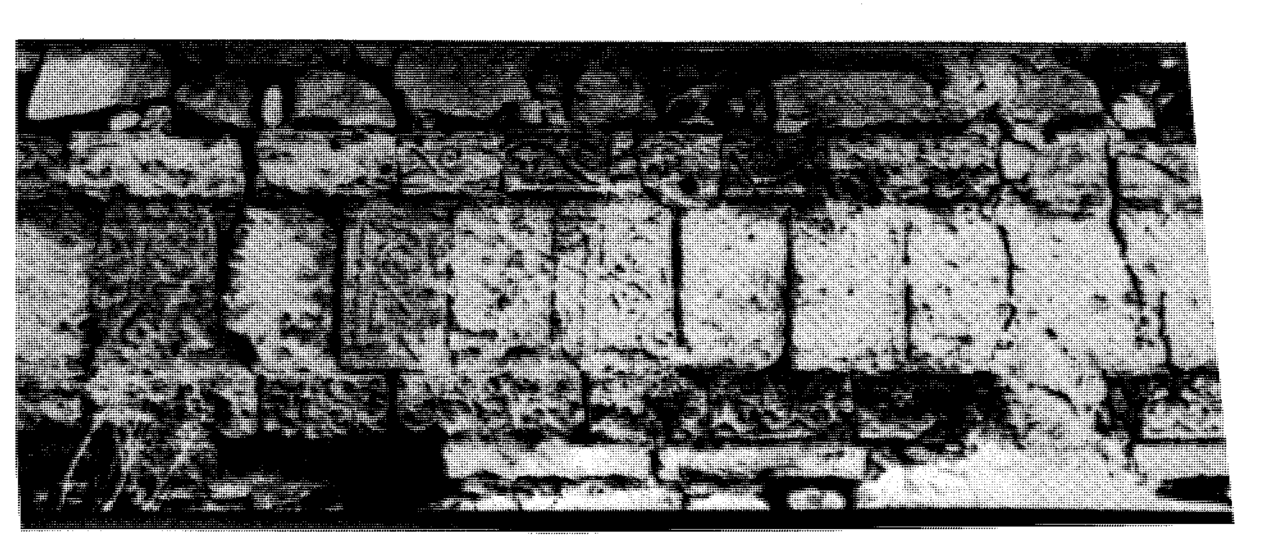


لوحة رقم (١١٤)



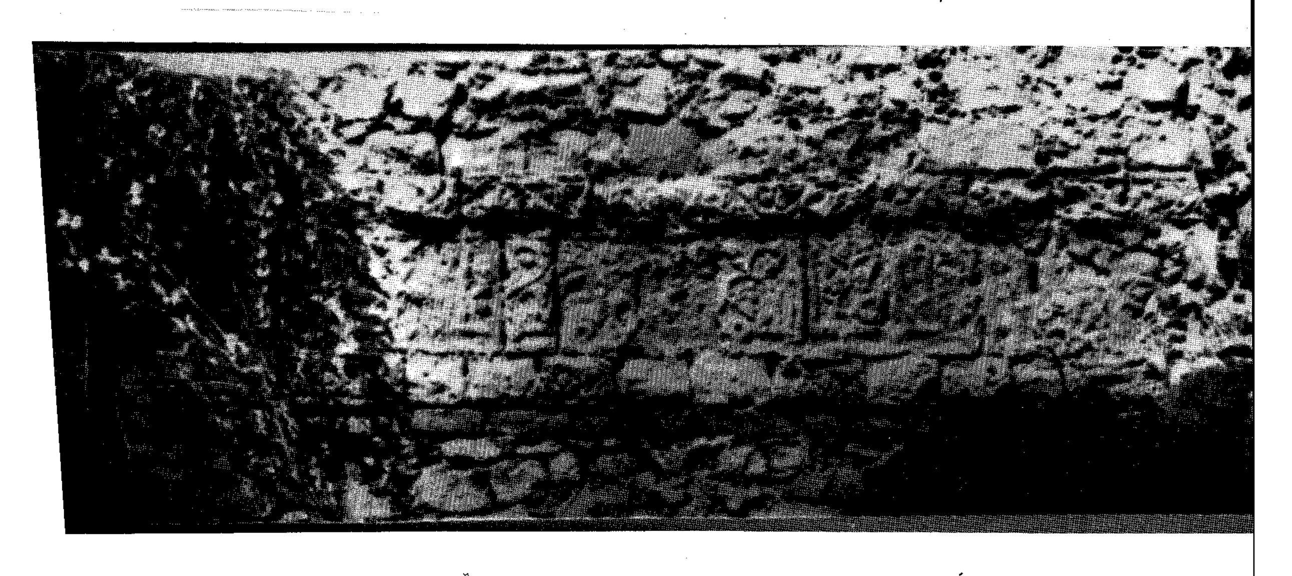
لوحة رقم (١١٥)

لوحة رقم (١١٦)



لوحة رقم (١١٧)

لوحة رقم (١١٨)





لوحة رقم (١١٩)

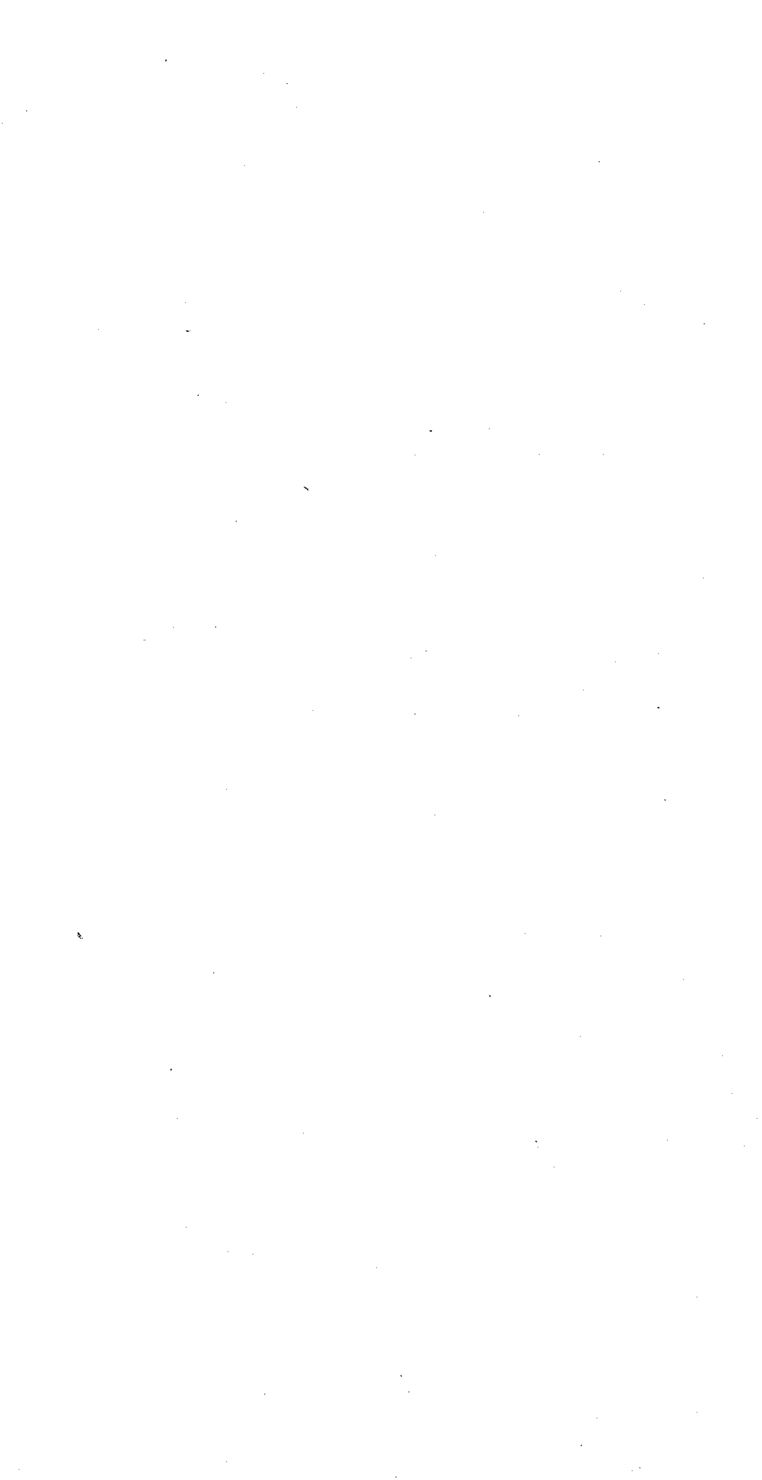


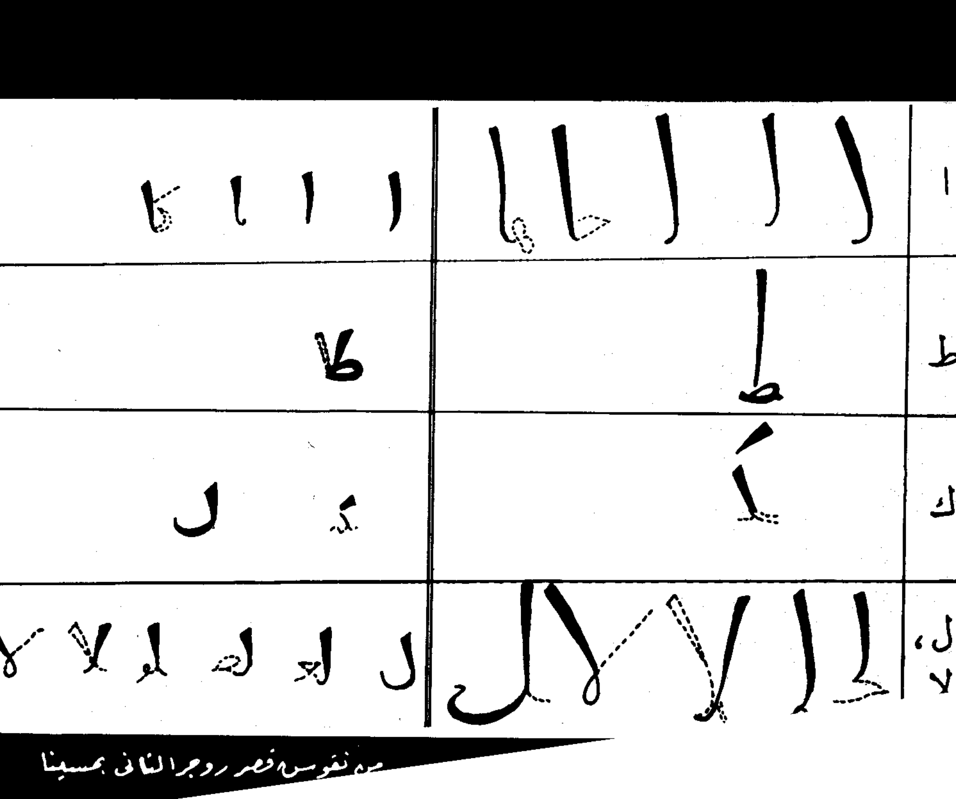
لوحة رقم (١٢٠)

لوحة رقم (١٢١)









من نقوش قصر روجر الثاني بمسينا

شكل رقم (٢)

بعض حروف خط النسخ الرأسية في صقلية في النصف الثاني من القرن السادس الهجري (الثاني الميلادي) من النقش الكتابي لمدخل قصر العزيزة ببالرمو.

الحرف	رسمه
ا	
ل	
ط	
ك	
أمثلة	

شكل رقم (٣) أ

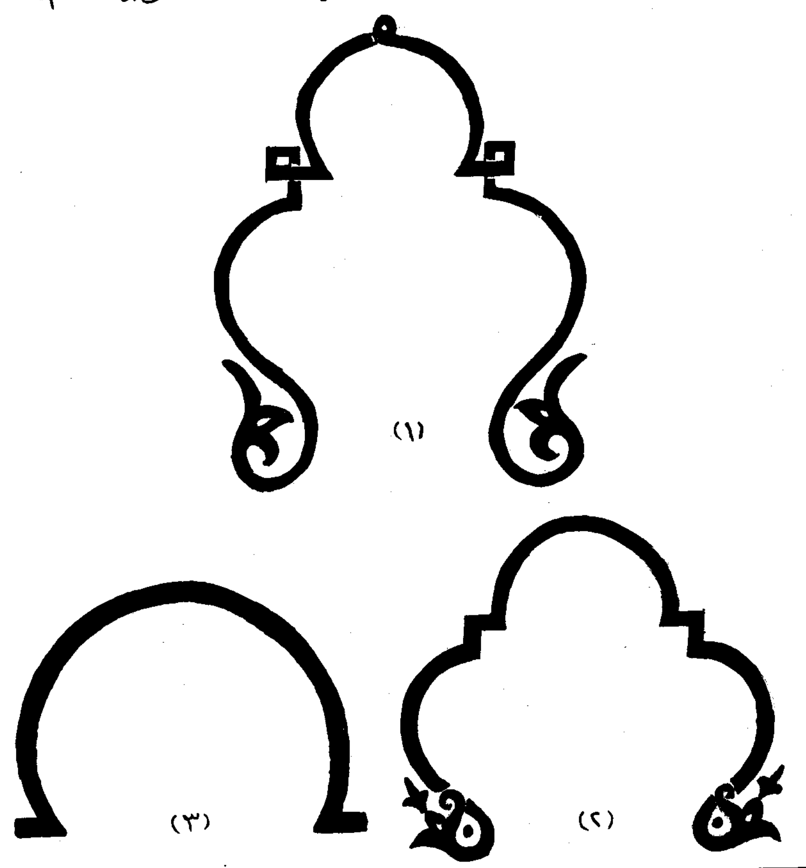
العناصر الزخرفية النباتية فى القرن الخامس الهجرى بصقلية على الحجر



١ مأخوذ عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٤٦٤ هـ لوحة رقم ١٤
٢ مأخود عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٤٧٩ هـ لوحة رقم ١٥ أ ، ب
٣ مأخوذ عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٤٧٣ هـ لوحة رقم ١١
٤ مأخوذ عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٤٧٤ هـ لوحة رقم ١٢
٥ مأخوذ عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٤٧٩ هـ لوحة رقم ١٥
٦ مأخود عن شاهد قبر مورخ سنة ٤٧٣ هـ لوحة رقم ١١
٧ مأخوذ عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٤٧٠ هـ لوحة رقم ١٠
٨ مأخوذ عن شاهد قبر مورخ سنة ٤٧٩ هـ لوحة رقم ١٥
٩ مأخوذ عن شاهد قبر مؤرخ سنة ٤٧٧ هـ لوحة رقم ١٣

شكل رقم (٣) ب

زخارف هندسية على شواهد القبور الصقلية في القرن الخامس الهجري (١١م)



(١) مأخوذ من شاهد قبر مؤرخ ٤٦٤ هـ ، لوحة ١١ ، وجد نفس التصميم على شاهد قبر تونسي مؤرخ ٤٧٥ هـ - زبيس

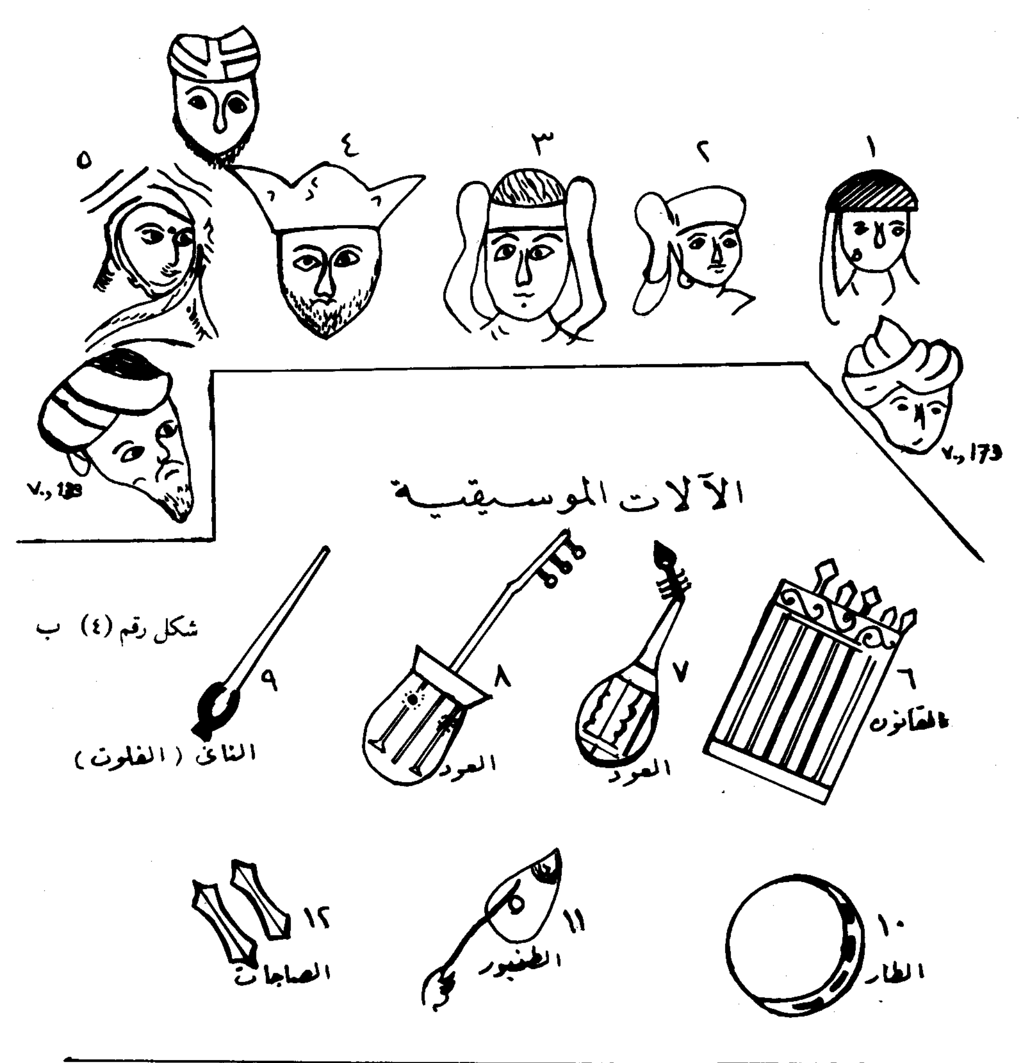
(٢) مأخوذ من شاهد قبر مؤرخ ٤٧٣ هـ ، لوحة ١٤ ، وجد نفس التصميم على شاهد قبر تونسي ، انظر :

Georges Marcais, Tunis et Kairouan P. 54. Paris 1937.

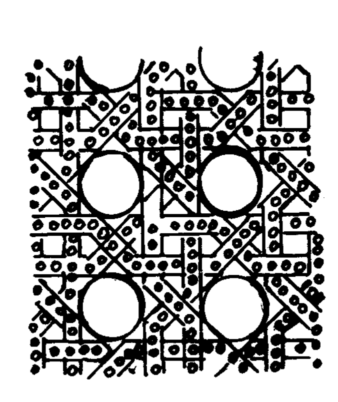
(٣) مأخوذ من شاهد قبر مؤرخ ٤٧٧ هـ ، لوحة ١٣ ، وجد نفس التصميم على شاهد قبر تونسي مؤرخ ٤٧٠ هـ -
انظر زبيس ، نقائش المنستير ، ط ، لابريس ، تونس ١٩٦٠ ، لوحة ٧

أغطية الرأس

شكل رقم (٤) أ



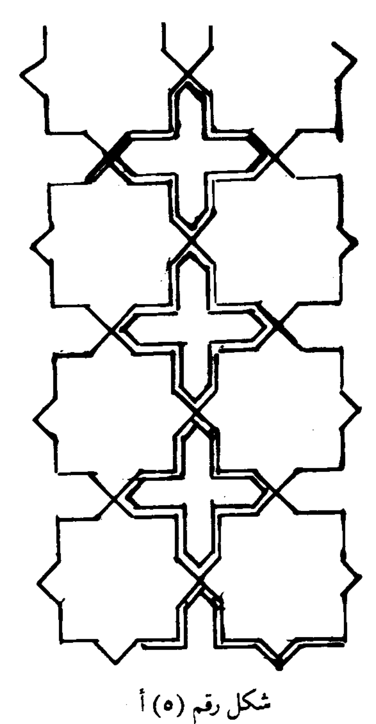
١ ماخوذعن .... Villard, Le: Pitture Pl., 179
٢ ماخوذعن .... Ibid., PL., 188
٣ ماخوذعن .... Ibid., PL., 187
٤ ماخوذعن .... Ibid., PL., 189
٥ ماخوذعن .... Ibid., PL., 232
٦ ماخوذعن .... Ibid., PL., 211
٧ ماخوذعن .... Ibid., PL., 217
٨ ماخوذعن .... Ibid., PL., 208
٩ ماخوذعن .... Ibid., PL., 200
١٠ ماخوذعن .... Ibid., PL., 47
١١ ماخوذعن .... Ibid., PL., 210
١٢ ماخوذعن .... Ibid., PL., 216



شكل رقم (٥) ب

تشبيكات هندسية محفورة على الجص
في قلعة بني حماد

Marcais, Part I Fig 101



شكل رقم (٥) أ

بلاطات خزفية ـ من دار البحر
في قلعة بني حماد

Marcais, Part I Fig 70

---

(1) Marcais, Manuel D'art M., Part, I P. 145 Fig., 70.
(2) Ibid., P., 179 Fig., 101.

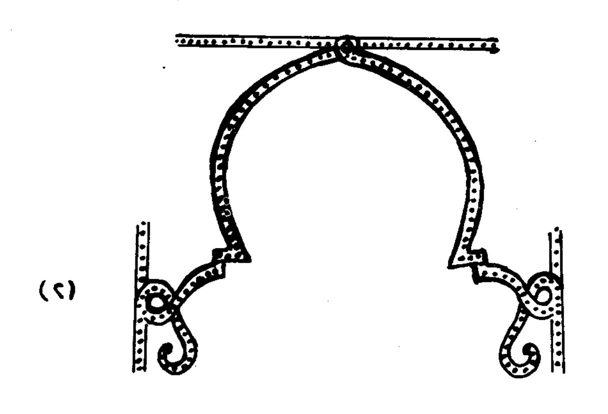
شكل رقم (٦)

زخارف على شواهد القبور الصقلية
في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)

(١)



(٢)



(٤)

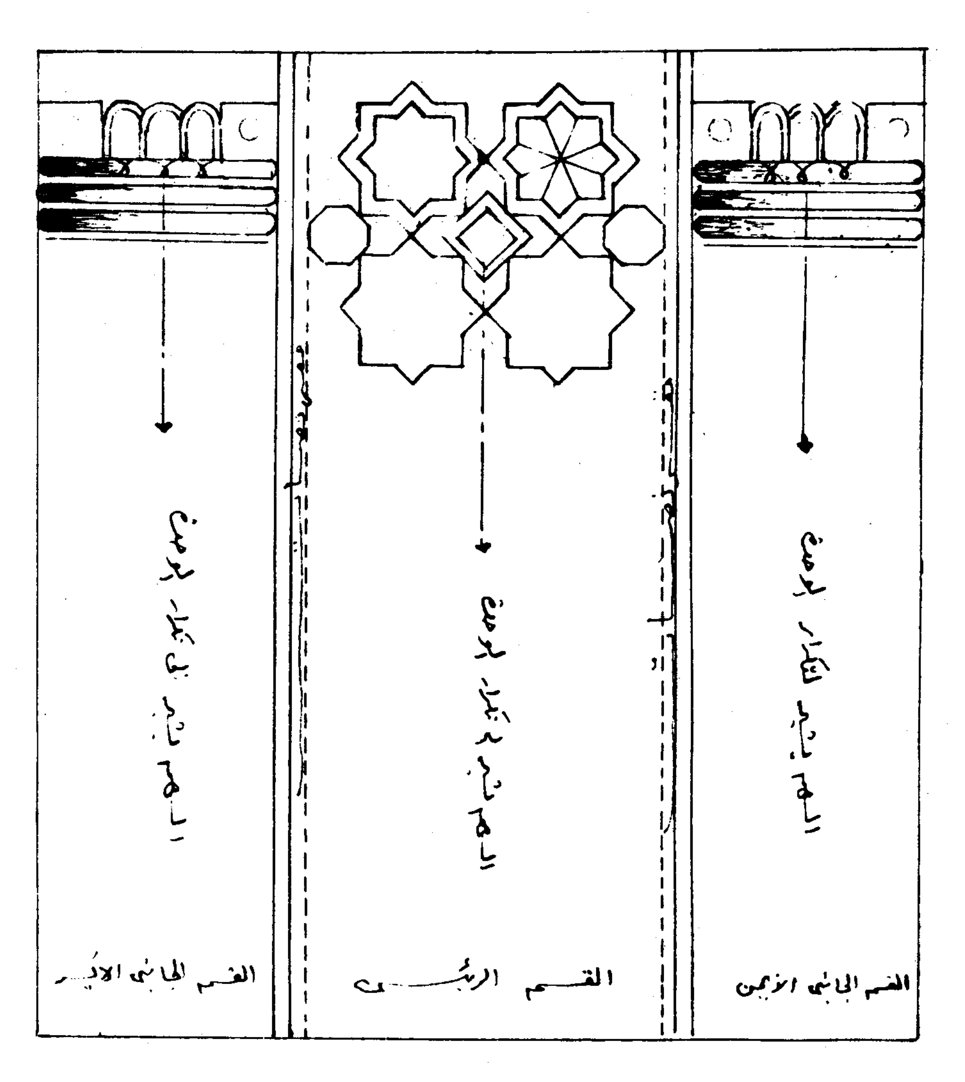
(٣)

---

(١) مأخوذ من اللوحة رقم ٢٢
(٢) مأخوذ من اللوحة رقم ٢٤
(٣) مأخوذ من اللوحة رقم ١٧ ، ١٨ ، ٢١
(٤) مأخوذ من اللوحة رقم ٣٢

شكل رقم (٧)

رسم تخطيطي لسقف كنيسة البلاط الملكي ببالرمو



هذا التخطيط متقبس مما فى اللوحات ٤ ، ٥ من كتاب الأستاذ Villard
Le Pitture M. Al S. della C.P

شكل رقم (٨)

الأشكال المبتكرة لبعض الحروف الكوفية بجزيرة صقلية في القرن الخامس والسادس الهجري.

ا

ر

ص

ط

م

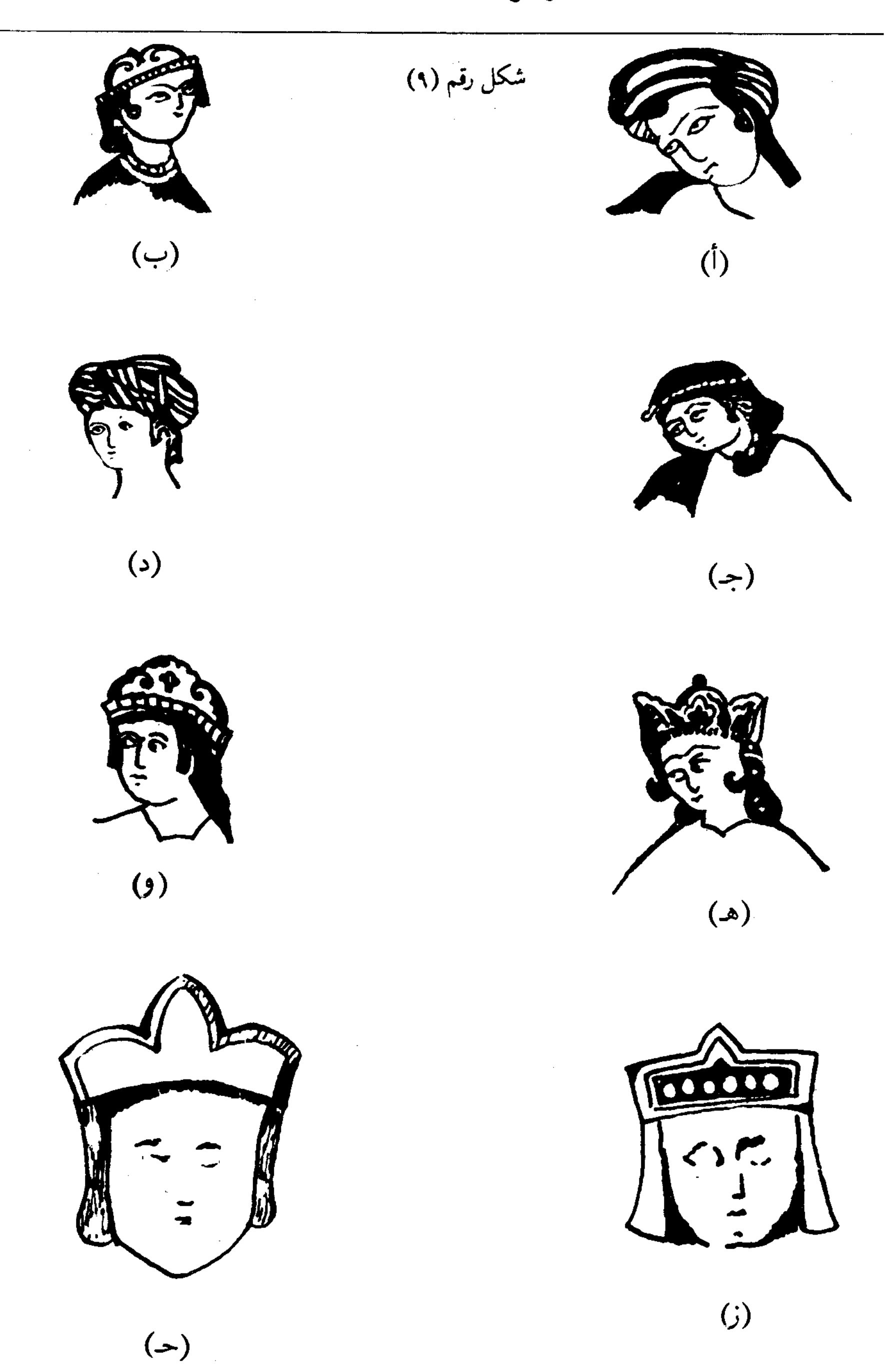
هـ

و

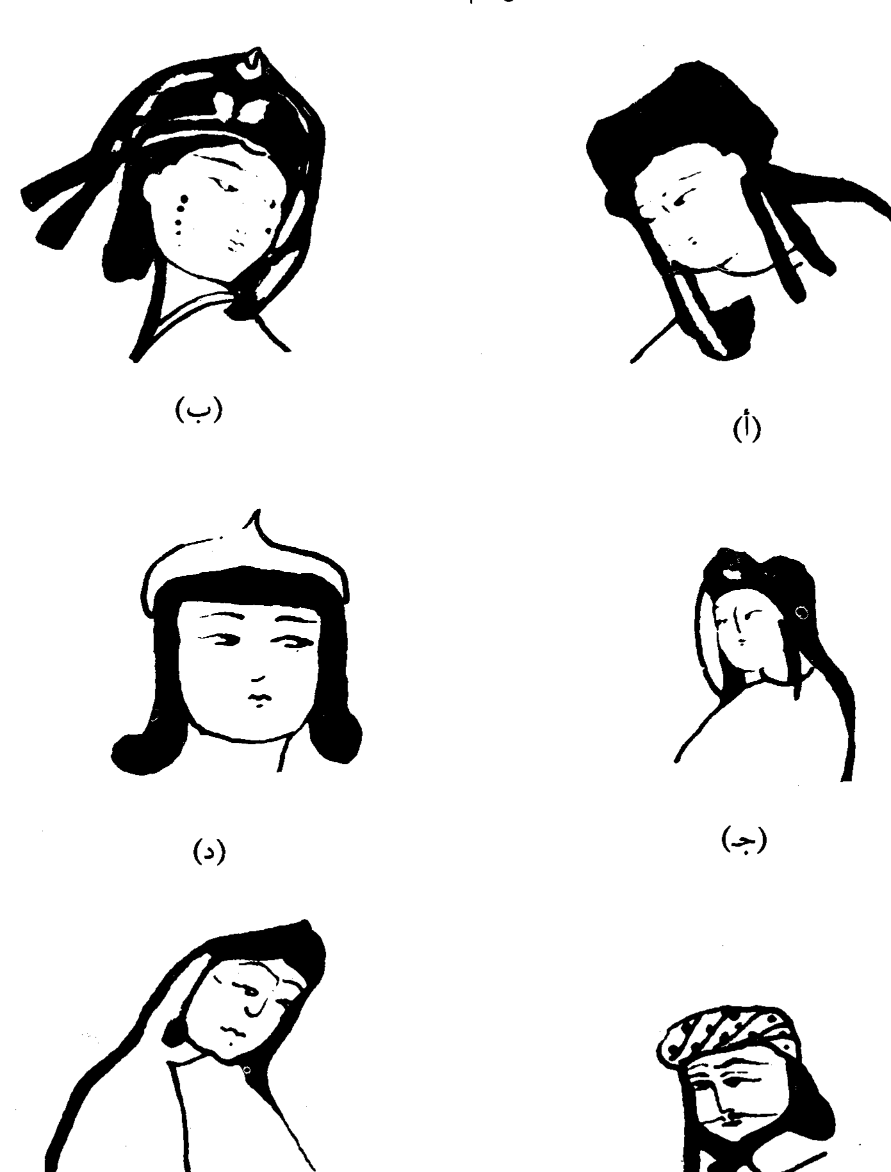
لا

ى

وجوه آدمية فاطمية



شكل رقم (١٠)



وجوه آدمية بيزنطية

شكل رقم (١١)



وجوه آدمية صقلية

شكل رقم (١٢)



(أ)



(جـ)



(ب)



(د)

جلسات مختلفة من صقلية

شكل رقم (١٣)



(أ)



(ب)

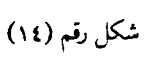


(جـ)



(د)

ملابس صقلية



شكل رقم (١٤)



(أ)



(ب)



(جـ)



(د)

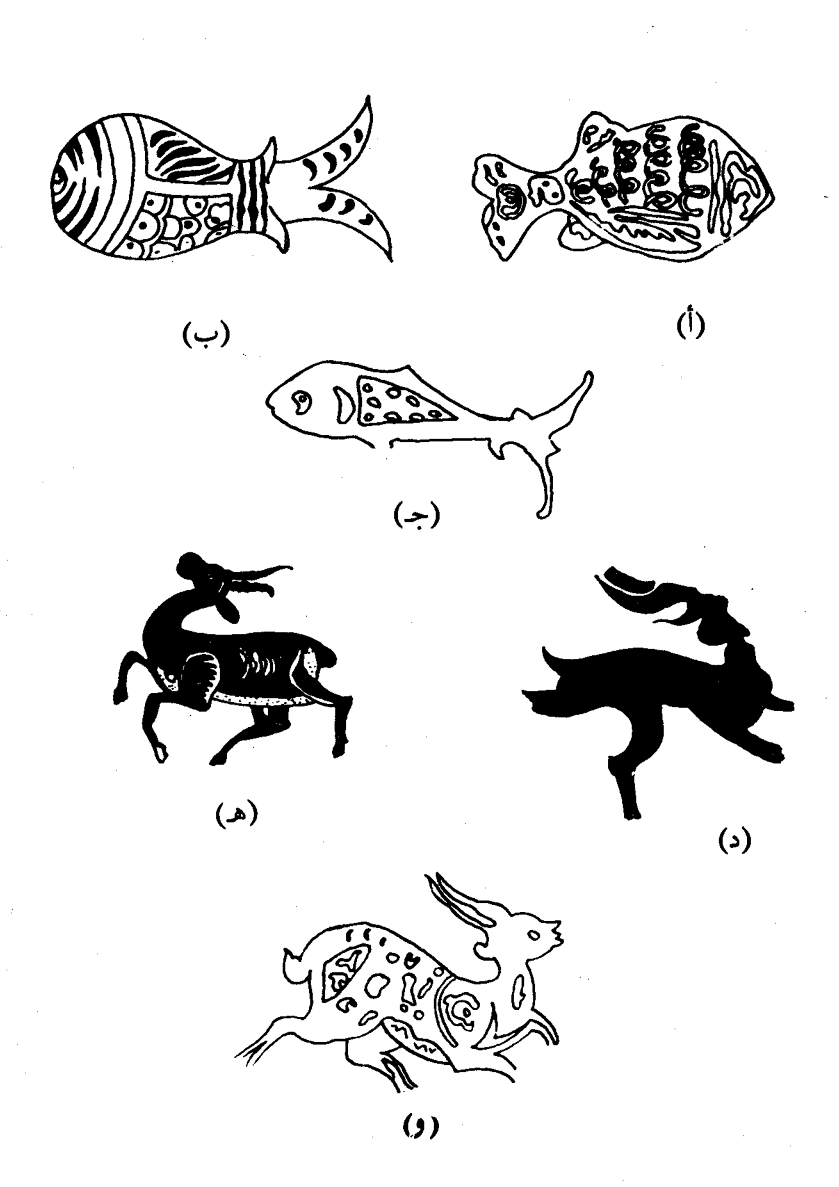
(هـ)



(و)

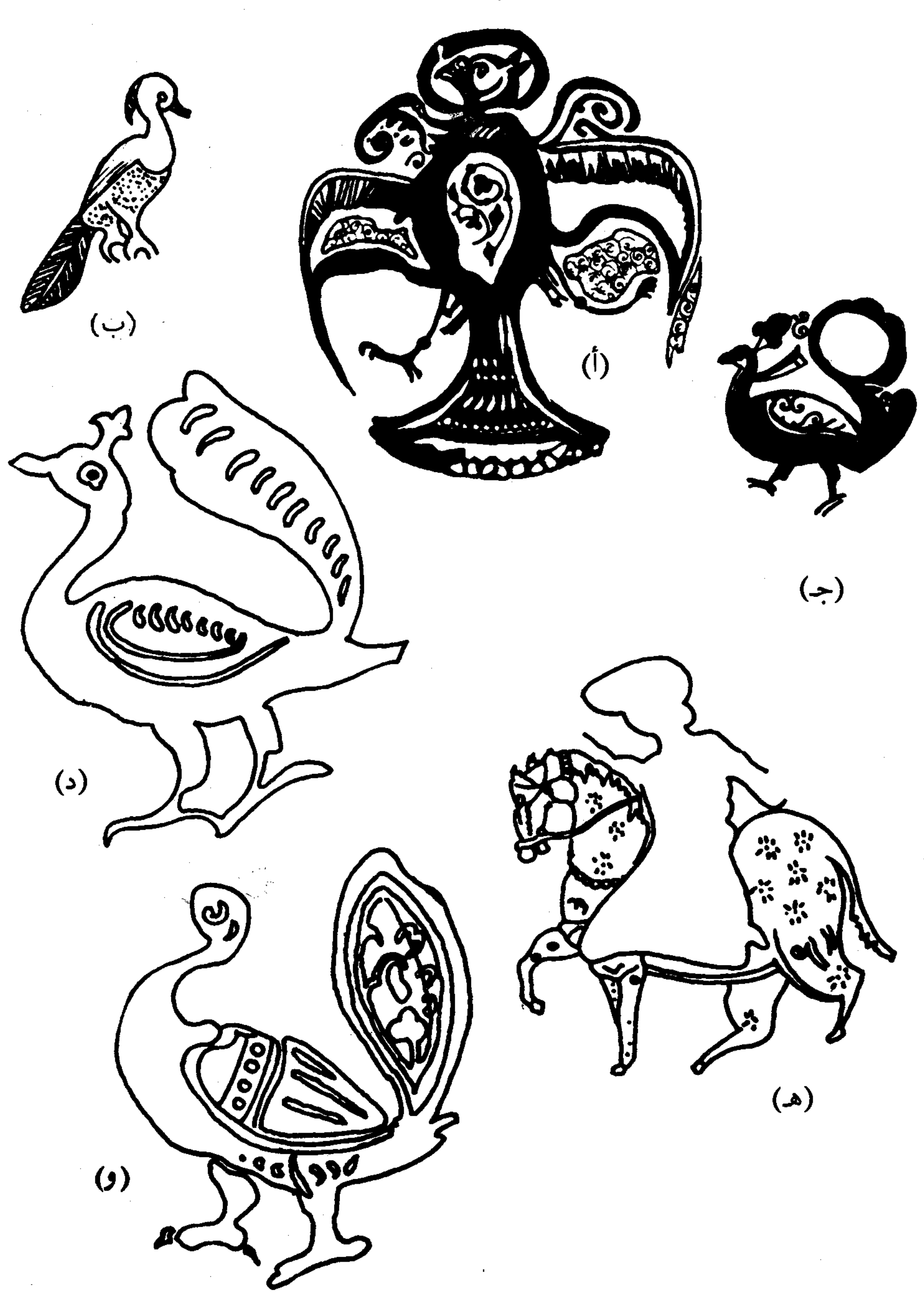
عناصر حيوانية فاطمية

شكل رقم (١٥)



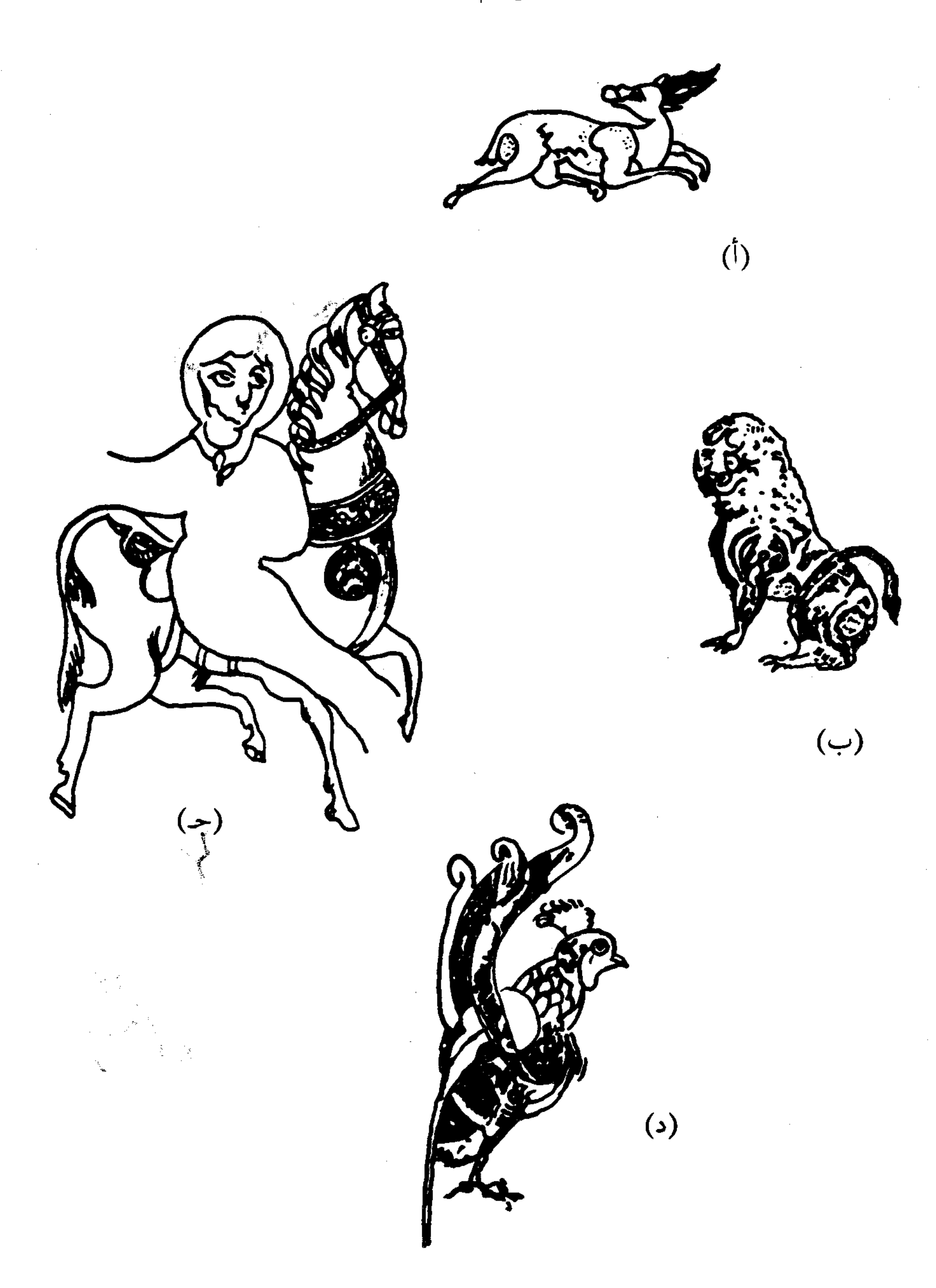
عناصر حيوانية فاطمية

شكل رقم (١٦)



حيوانات صقلية

شكل رقم (١٧)



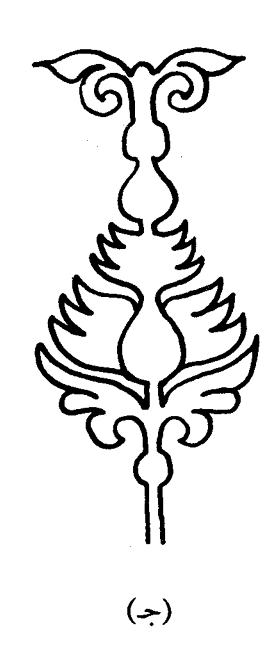
عناصر نباتية صقلية

شكل رقم (١٨)



(أ)

(ب)

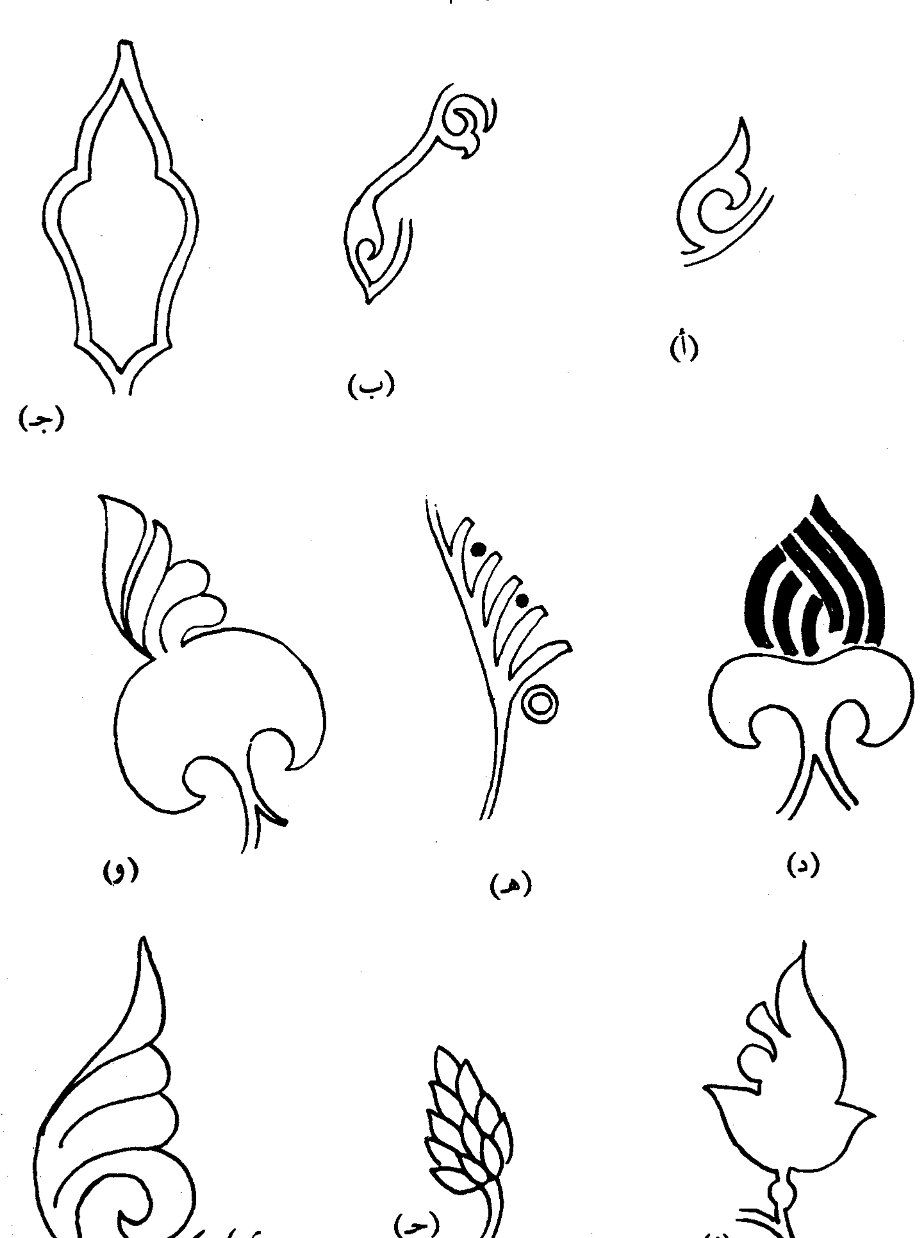


(جـ)

(د)

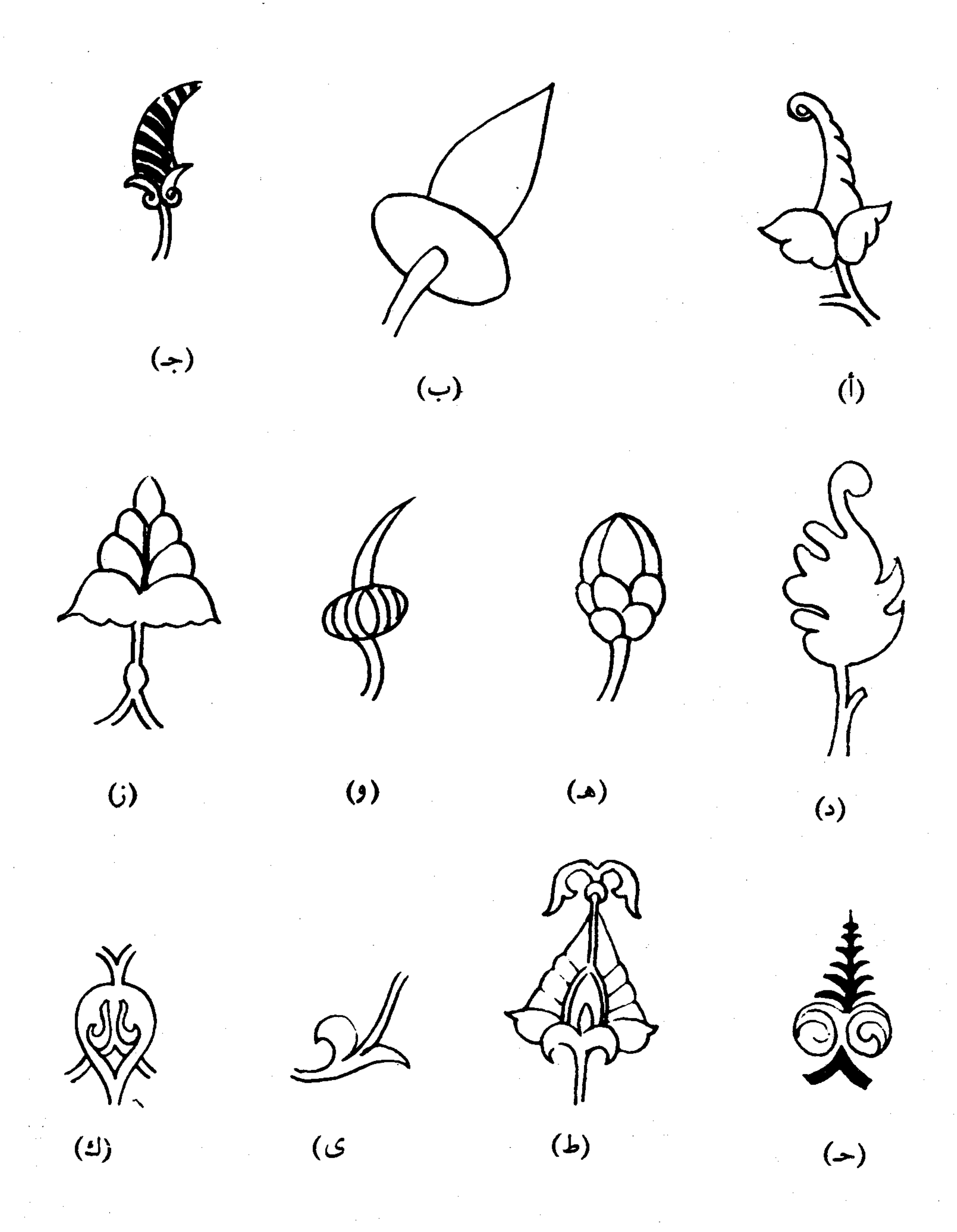
عناصر نباتية صقلية

شكل رقم (١٩)



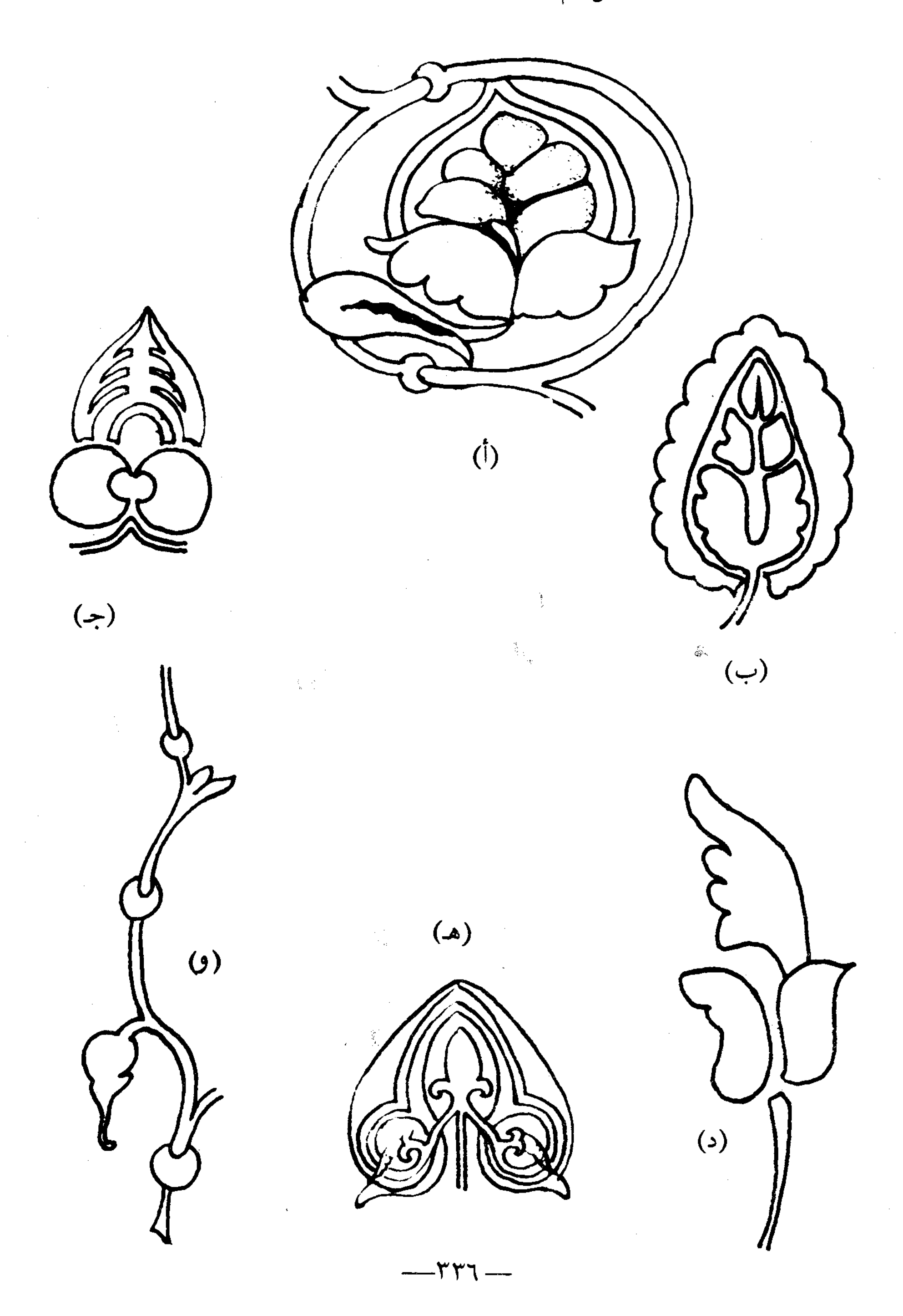
عناصر نباتية صقلية

شكل رقم (٢٠)



عناصر نباتية صقلية

شكل رقم (٢١)







الفهرس



إصدارات إدارة النشر بتهامة

سلسلة الكتاب العربي السعودي

صدر منها :-

	الكتاب	المؤلف
*	الجبل الذي صار سهلاً	المرحوم الأستاذ أحمد قنديل
*	من ذكريات مسافر	الأستاذ محمد عمر توفيق
*	عهد الصبا في البادية	الأستاذ عزيز ضياء
*	التنمية قضية	دكتور محمود محمد سفر
*	قراءة جديدة لسياسة محمد علي باشا	دكتور سليمان الغنام
*	الظمأ (مجموعة قصصية)	الأستاذ عبد الله جفري
*	الدوامة (قصة طويلة)	دكتور عصام محمد علي خوقير
*	غداً أنسى (قصة طويلة)	دكتورة أمل محمد شطا
*	موضوعات اقتصادية معاصرة	دكتور علي بن طلال الجهني
*	ازمة الطاقة إلى أين؟	دكتور عبد العزيز حسين الصويغ
*	نحو تربية إسلامية	الأستاذ أحمد محمد جمال
*	إلى ابنتي شيرين	المرحوم الأستاذ حمزة شحاتة
*	رفات عقل	المرحوم الأستاذ حمزة شحاتة
*	شرح قصيدة البردة (دراسة وتحقيق)	دكتور محمود زيني
*	عواطف انسانية (ديوان شعر)	دكتورة مريم البغدادي
*	عمارة المسجد الحرام	المرحوم الأستاذ حسين باسلامة
*	وقفة	دكتور عبد الله حسين باسلامة
*	خالتي كدرجان (مجموعة قصصية)	الأستاذ أحمد السباعي
*	طه حسين والشيخان	الأستاذ محمد عمر توفيق
*	عبير الذكريات (ديوان شعر)	الأستاذ طاهر زمخشري

* الحضارة تحدٍّ	دكتور محمود محمد سفر
* لحظة ضعف	الأستاذ فؤاد صادق مفتي
* الرجولة عماد الخلق الفاضل	المرحوم الأستاذ حمزة شحاتة
* أفكار بلا زمن	الأستاذ عبد الله الحصين
* علم إدارة الأفراد	الأستاذ عبد الوهاب عبد الواسع
* الإبحار في ليل الشجن [شعر]	الأستاذ محمد فهد العيسى
* التنمية وجهاً لوجه	دكتور غازي القصيبي

■ تحت الطبع

* قال وقلت	الأستاذ أحمد السباعي
* نبض..	الأستاذ عبد الله جفري
* تسالي [زجل شعبي]	الدكتور حسن نصيف
* السعد وعد (مسرحية)	الدكتور عصام محمد علي خوقير
* عام ١٩٨٤ مجنون أورو ين [ترجمة]	الأستاذ عز يز ضياء
* الأمثال الشعبية في مدن الحجاز	الأستاذ أحمد السباعي
* حصاد عمر وثمرات قلم	الأستاذ محمد حسين ز يدان
* مكانك تحمدي	الأستاذ أحمد محمد جمال
* التاريخ العربي و بدايته	الأستاذ أمين مدني
* قصص من سومرست موم	الأستاذ عز يز ضياء
* مجلة الأحكام الشرعية	دكتور عبد الوهاب سليمان
* أيامي..	الأستاذ أحمد السباعي
* ماما ز بيدة [مجموعة قصصية]	الأستاذ عز يز ضياء
* خدعتني بحبها (مجموعة قصصية)	الأستاذ عبد الله بوقس
* مدارسنا والتربية	الأستاذ عبد الوهاب أحمد عبد الواسع
* السنيورا (قصة طويلة)	الدكتور عصام محمد علي خوقير

* الوحدة الموضوعية في سورة يوسف — دكتور حسن محمد باجودة
* النفس الانسانية في القرآن — الأستاذ ابراهيم سرسيق
* رقيب اليوم — الأستاذ حامد مطاوع

سلسلة الكتاب الجامعي

صدر منها :ـــ

* النمو من الطفولة إلى المراهقة — دكتور محمد جميل منصور، دكتور فاروق سيد عبد السلام
* النفط العربي وصناعة تكريره — دكتور أحمد رمضان شقلية
* الإدارة : دراسة تحليلية للوظائف والقرارات الإدارية — دكتور مدني عبد القادر علاقي
* الجراحة المتقدمة في سرطان الرأس والعنق [باللغة الانجليزية] — الدكتور : فؤاد زهران، الدكتور : عدنان جمجوم، الدكتور : محمد عيد
* الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب ايطاليا — دكتور عبد المنعم رسلان
* علاقة الآباء بالأبناء [دراسة فقهية] — دكتورة سعاد ابراهيم
* الملامح الجغرافية لدروب الحج — الأستاذ سيد عبد المجيد بكر
* مبادئ القانون لرجال الأعمال في المملكة العربية السعودية — دكتور محمد ابراهيم أبو العينين

* الاتجاهات العددية والنوعية للدوريات السعودية — الأستاذ هاشم عبده هاشم
* القضايا التربوية في المملكة العربية السعودية — دكتور عباس نتو
* هندسة النظام الكوني في القرآن — دكتور عبد العليم عبد الرحمن خضر
* الفكر التربوي في رعاية الموهوبين — دكتور لطفي بركات أحمد

سلسلة رسائل جامعية

■ تحت الطبع

* العثمانيون والإمام القاسم بن علي في اليمن — أميرة علي المداح
* بيان خطأ من أخطاء علي الشافعي — دكتور نايف هاشم الدعيس
* المقصد العلي في زوائد أبي يعلى الموصلي — دكتور نايف هاشم الدعيس
* القصة في أدب الجاحظ — الأستاذ عبد الله أحمد باقازي
* السيوطي ومنهجه في فقه اللغة — الأستاذ محمد يعقوب تركستاني

سلسلة مطبوعات تهامة

صدر منها :ـــ

* حارس الفندق القديم — الأستاذ صالح ابراهيم

■ تحت الطبع

* دراسة نقدية لفكر زكي مبارك (باللغة الانجليزية) — دكتور محمود الشهابي
* الرياضة عند العرب في الجاهلية وصدر الاسلام. — الأستاذ أمين ساعاتي

* خطوط وكلمات [رسوم كاريكاتورية] — الأستاذ علي الخرجي
* القرآن ودنيا الانسان — الأستاذ صلاح البكري
* الأسر القرشية .. أعيان مكة المحمية — الأستاذ أبو هشام عبد الله عباس بن صديق
* الاستراتيجية النفطية ودول الأوبك — الأستاذ أحمد محمد طاشكندي
* ألوان — الأستاذ أحمد الشريف الرفاعي
* التخلف الإملائي عند التلميذات — الأستاذة نوال قاضي
* وللخوف عيون — الأستاذ أحمد شريف الرفاعي
* سوانح وخواطر — الأستاذ أحمد طاشكندي

سلسلة كتاب تهامة للأطفال

صدر منها :—

لكل حيوان قصة

للاستاذ يعقوب اسحاق

* الكلب
* القرد
* الثعلب
* الضب

■ تحت الطبع

* الغراب
* السلحفاة
* الأرنب
* الحمار الوحشي
* الجمل
* الأسد
* الذئب
* البغل

دار الأصفهاني للطباعة بجدة